رائد الضّبح

تقديس المُدَنّس
في الشعر العربيّ المعاصر



رائد الضّبح
تقديس المُدنّس في الشعر العربيّ المعاصر



الكتاب : تقديس المُدَنَّس في الشّعر العربيّ المعاصر
المؤلف : رائد الصّبح
الطبعة : الأولى 2017
عدد الصفحات : 192
القياس : 14.5 × 21.5
الإيداع القانوني : 2016MO3615
الترقيم الدولي : 978-9954-9612-6-1

الناشر
المركز الثقافي للكتاب
الدار البيضاء / المغرب
6، زنقة التيكر
هاتف : 212522810406+
فاكس : 212522810407+
markazkitab@gmail.com
بيروت / لبنان
الحمراء ـ شارع المقدسي ـ بناء بلبيسي
هاتف : 9611747422+
فاكس : 9611744733+

رائد الصّبح

تقديس المُدَنَّس
في الشّعر العربيّ المعاصر

«تجربة التوظيف والتعبير عند
بدر شاكر السّيّاب و أمل دنقل» أنموذجاً



الإهداء..

إلى من زرع في روحي أنّ من أسمى أنواع السّعادة؛ إدخال البهجة إلى روح أخرى.

أبي أطال اللّه عمره

إلى من كانتْ تُخْتصر لديها أفراحُ العالم في مرّات كثيرة بطيف مني.

أمي رحمها اللّه

شكر و عرفان..

إلى من بذر في نفسي منذ ما يزيد على عشر سنوات أول بذور الوعي والإحساس بالجمال ولقّنني أنّ أولَ خطوات إدراكه والإبداع في تذوقه هو التوحّدُ معه.

إلى معلمي الأستاذ الدكتور وجيه فانوس الأمين العام لاتّحاد الكتّاب اللبنانيين حفظه اللّه.

المقدمة

انطلقتُ في دراستي هذه من الهاجس الأول الذي يؤرّق المبدع، ألا وهو هاجس الإبداع والاختلاف عن السّائد المألوف، ومحاولاته الحثيثة في البحث عن الموضوع والأداة.

من الممكن أن تكون القيم الإنسانيّة، والموضوعات الشعريّة مكرورة ومحدودة -على الرغم من تنوّعها- إلّا أنّ طريقة التعبير عنها؛ تظلّ هي مجلي الإبداع، والتفرّد بين المبدعين وهذا ما يتفق مع مقولة (جورج بوفون) الشهيرة: «الأسلوب هو الرجل»[1].

سعيتُ من خلال هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على جزء من ظاهرة تقديس المدنّس وتدنيس المقدّس في الشّعر العربيّ المعاصر، وتبيان مدى حضورها في المشهد الشعريّ المعاصر، وذلك من خلال شاعرين من روّاد الشّعر العربيّ المعاصر هما: بدر شاكر السّيّاب وأمل دنقل، اللذان يشتركان بعديد من القيم الذاتيّة والموضوعيّة والفنيّة التي في ثنايا الدراسة. وعرضتُ للأسباب التي حالت دون بروز هذه الظاهرة كموضوع شعريّ ونقديّ.

كما حاولت الوقوف على طبيعة الموضوعات المدنّسة التي

---

(1) George -Louis -Lecler -Comte-de -Buffon *Discours sur le Style*, Yale University Press, New Haven, 2006, p. 173.

قدّساها، والموضوعات المقدّسة التي دنّساها، وعلى كيفيّة/ كيفيّات التوظيف التي استخدمها الشاعران من أجل انبلاج قيمة مقدّسة من ذاك المدنّس، أو قيمة مدنّسة من هذا المقدّس.

ثمّ حاولت رصد القيم الفنيّة والجماليّة التي نشأت عن هذا التوظيف والاستثمار لهذه الظاهرة التي لم تعطَ حقها من الدرس النقديّ في الشّعر العربيّ المعاصر على الرغم من بروزها كظاهرة موضوعيّة.

أهميّة الدراسة:

○ من الناحية الموضوعيّة:

تسليط الضوء على أحد جوانب الشّعر العربيّ المعاصر الذي لم يجر تناوله في أبحاث مستفيضة أو مستقلّة بذاتها من خلال طرح إشكاليّة: (توظيف المدنّس/ المقدّس في خلق المقدّس/ المدنّس)، ومحاولة فتح باب التنظير النقديّ لتقنية تعبيريّة، وأداة فنيّة كاشفة رؤيويّة في مسيرة القصيدة العربيّة المعاصرة.

○ من الناحية الذاتيّة:

أما من جهة الأسباب الشخصية التي دعتني لاختيار هذا الموضوع؛ فهي ما تشهده المنطقة العربيّة من هزّات، وتقلبات، وولادات لقيم سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة -بصرف النظر عن نجاحاتها في أقطار، وإخفاقاتها في أقطار أخرى-؛ كان للشعر على ما أزعم قصب السبق في التنبؤ بها، واستشرافها منذ عقود خلت متوسلاً تقنية تقديس المدنّس/ تدنيس المقدّس.

إشكاليّة الدراسة:

تكمن إشكاليّة الدراسة في النقاط التالية:

- دراسة المساحة التي شغلتها هذه الظاهرة في الشّعر العربيّ المعاصر، والعمل على توصيف وتحليل كيفيّة / كيفيّات توظيف المدنّس/ المقدّس بكلّ أبعاده من خلال التعبير عنه عبر تقديسه/ تدنيسه، وطرح إشكاليّته في أن يخلق المقدّس/ المدنّس القيميّ عند اثنين من الشّعراء العرب هما السّيّاب ودنقل.
- الكشف عن الأسباب التي حالت دون بروز هذه الظاهرة، كظاهرة موضوعيّة ونقديّة مستقلة في الشعر العربيّ المعاصر ونقده.
- البحث في هذا التوظيف، باعتباره تقنية تعبيريّة.
- إقامة دراسة في القيمة الجماليّة والمعنويّة التي أضافتها هذه التقنية التعبيريّة.
- تبيان مدى نجاح هذا التوظيف في الكشف عن رؤية كلا الشّاعرين للقيم التي عبّرا عنها.

المفاهيم والمصطلحات:

- **المقدّس**: يُقصد به في الدراسة كلّ قيمة أو مواضعة متعاليّة، دينيّة كانت، أم اجتماعيّة، أم تاريخيّة، أم رمزيّة، أم غيرها من القيم والمواضعات التي سكنت الذاكرة الجمعيّة في الثقافة العربيّة أو في الثقافات الأخرى.
- **المدنّس**: يتضمن كلّ أبعاد المدنّس الدينيّة والاجتماعيّة

والتاريخيّة (الشيطان -المومس -الخيانة -موت الإله. . .) وما يتضمنه من قيم إنسانيّة رآها بعض الشّعراء.

● **تقديس المُدَنَّس**: يقصد به -إجرائيا -كل خرق لمقدس دينيّ أو مواضعات أو أعراف اجتماعيّة بدءاً من التقديس والتمجيد أو التضامن أو التعاطف وانتهاء بالتسويغ لأيّ سلوك قد يكون مدنّساً.

● **ظاهرة تقديس المدنّس**: اختصار كتابيّ في عناوين الفصول والمباحث يشمل مفهوم تقديس المدنّس وتدنيس المقدّس كظاهرة معنويّة، وتقنية تعبيريّة.

منهج الدراسة:

حاولتُ في دراستي، ومقاربتي للنّصوص، رصد إشكاليّة توظيف المدنّس/ المقدّس في خلق المقدّس/ المدنّس بشقّيه التقنيّ والجماليّ، من خلال الغوص في البنى العميقة لها، وعدم الاكتفاء بالمعاني الظاهرة؛ لذلك رأيتُ أنّ : **المنهج السيميائيّ** هو الأقدر على القيام بهذه المهمة، وهو يلتقي مع المنهج البنيويّ في بعض خطواته التطبيقيّة، إلا أنّ السيميائيّة تتجاوز البنيويّة؛ لتهتمّ بالخطابات وبنائها، وإنتاجها؛ ولم أجد من الضروريّ الوقوف عند المبادئ النظريّة والخلفيّات المعرفيّة والتاريخيّة للمنهج السيميائيّ؛ فقد تناولتها كتب كثيرة[1]، فسِرْتُ في كلّ نصّ عبر نموّه الداخليّ

(1) ومنها:

- منذر عياشي، **العلاماتية (السيميولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية**، ط1، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض 2009.

وانسجامه، وبحثتُ في نظام الاختلافات، والانزلاقات، والانتقال بين العلامات لكلّ نص، مستعيناً ببعض إجراءات وأدوات المنهج السيميائيّ التي تدرس مستويات النصوص الأدبيّة، ودوالّها اللغويّة في علاقاتها المتبادلة من أجل الوصول إلى نماذج نقديّة، مرفقة بشروحات حول تحديد مسوغات لموضوع النصّ، وجرد منهجيّ للعناصر والمستويات، واختزال موضوعيّ للعناصر يحاول كشف الطرائق والمعايير المعتمدة واشتغلتُ في دراستي على مصطلح التوظيف كتقنية تعبيريّة، حيث يتعالق مع محدّدات كثيرة تحيل إلى ميادين علميّة، وإجرائيّة تتغيا الكشف عن قوانين اشتغال النص الداخليّة، ومن هذه الإجراءات والأدوات:

- **تأطير النّص**: تمّ بالاستعانة بالمعيّنات الإشاريّة التي تقف عند الموقف التلفظيّ؛ بغية كشف هيئة الخطاب من خلال حركيّة الضمائر؛ مما أسهم في تقطيع النّص سعياً لكشف مكوّناته الأوليّة.

- **دراسة مستويات النّص**: درستُ المستوى الصوتيّ/ الإيقاعيّ، ودوره في انسجام النّص وتشكيل المعنى، ثم درستُ المستوى التركيبيّ/ النحويّ، والصرفيّ ودوره في بناء المعنى وتماسك بنيته، وأخيراً وقفتُ عند المستوى الدلاليّ/ الموضوعاتيّ ودوره في تشكيل البنية العميقة للمعاني المتوارية عن البنية السطحيّة.

- Umberto Eco, *A Theroy of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Roland Barthes, *Elements of Semiology*, Trans. Annette Lavers and Colin Smith. London: Cape, 1967.

- **المربع السيميائيّ**: لجأت إلى المربع السيميائيّ الذي يُعدّ أرضاً و«ميداناً تتموقع فيه الأطراف المتواجهة والمتجاذبة»[1] داخل النّص الذي من خلاله يُمكن الكشف عن حركيّة المعنى ضمن سياقاته الخاصة؛ وبهذا بات المربع السيميائيّ أداة كاشفة و«شكلاً هندسيّاً يصح توليد مفاهيم منه لصياغة نظريّة تعتمد على الطوبولوجيا، والعلاقة والاختلاف والائتلاف»[2].

- **الترسيمة العامليّة**: كانت استعانتي بالترسيمة العاملية تهدف إلى القبض على مجريات الدلالة داخل بنية النّص، وملاحقة المعنى في مستواها الموضوعاتيّ الذي يتكشف -من خلال الترسيمة العاملية- بشكله التجريديّ.

توزّع المادة على فصول الدراسة/ المعالجة العامة:

استثنيتُ من دراستي التأريخ لسيرة الشاعرين وحياتهما، إلا بحدود ضيقة جداً، وبما يخدم الدراسة ويلقي مزيداً من الضوء على بعض من جوانب الدراسة الغائرة؛ لذلك ألفيتُ أن يتوزّع العمل على ثلاثة فصول، وفي كلّ فصل ثلاثة مباحث وخاتمة:

ففي الفصل الأول: الذي عنونته بـ **بروز ظاهرة تقديس المدنّس في الشّعر العربيّ المعاصر** تحدّثتُ في المبحث الأول منه: عن الإرهاصات التاريخيّة، والمعاصرة لبروز هذه الظاهرة في الشّعر العربيّ المعاصر، حيث بيّنتُ :أنّ بذور هذه الظاهرة

---

(1) محمد مفتاح، **ديناميّة النّص (تنظير وإنجاز)**، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، 2010، ص 9.

(2) المرجع نفسه، ص 12.

كانت حاضرة منذ العصر الجاهليّ، والتي تمثلت في خرق الأعراف المجتمعيّة والخروج عليها، مرورا بجميع العصور الأدبيّة، و وصولاً إلى العصر الحديث والذي شهد تحولات فكريّة وسياسيّة واجتماعيّة كبيرة بدءاً من القرن العشرين، والتي كانت إضافة لما سبق من محاولات تاريخيّة المحرك الأساسي لبروز هذه الظاهرة عند الشّعراء المعاصرين.

وتناولتُ في المبحث الثاني مسوغات بروز ظاهرة تقديس المدنّس في الشّعر العربيّ المعاصر تحديداً، وأجملتها في ثلاثة أسباب:

1- ذاتيّة الشّاعر / هاجس الاختلاف.

2- الحاجة الفنيّة / البحث عن الأداة / الدهشة.

3- التّأثر بالغرب / طبيعته.

كما بيّنت في المبحث الثالث أبعاد المدنّس / المقدّس في الشّعر العربيّ المعاصر، من خلال أبرز المواد، والموضوعات التي اختارها السّياب ودنقل، ووظّفاها بتقنية تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس وعدّدتُ تلك المواد، والموضوعات، وماتتضمنه من شخصيّات. وأكّدت: أنّ المشترك بين كل تلك الموضوعات، والممارسات الفنيّة، والتقنية هو البحث عن المقدّس والجوهريّ الذي غاب عن المتقدمين، من الشّعراء بأسلوب إبداعيّ؛ محاولا الكشف عن طريقة الاختيار وأسبابها ونتائجها.

وعنونتُ الفصل الثاني: بـ **دواعي عدم ولادة مصطلح تقديس المدنّس في النّقد العربيّ** وبيّنت في هذا الفصل الأسباب التي حالت دون ولادة مصطلح تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس،

وأشرتُ إلى أنّ تداخل مصطلح تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس مع بعض الأساليب اللغوية والظواهر الأسلوبيّة والالتباس فيما بينها، كان المسؤول عن عدم ولادة هذا المصطلح.

قسمّت هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث، أفردتُ في كلّ مبحث أسلوباً من هذه الأساليب اللغويّة وهي؛ المفارقة، والسّخرية والتّهكم، والتّضاد.

ففي المبحث الأول: عرّفت المفارقة، وأتيت بنماذج منها من شعر السّيّاب ودنقل، ومن ثمّ ذكرت بعض المواضع الشّعريّة التي تمّ فيها اللبس بين مصطلح المفارقة، ومصطلح تقديس المدنّس/ تدنيس المقدّس.

وعرّفت السّخرية والتهكم في المبحث الثاني، وأشرتُ إلى الفرق الدقيق بينها وبين المفارقة وبعد ذلك بيّنت مواضع الالتباس بين مصطلح السّخرية والتهكم ومصطلح تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس.

أمّا في المبحث الثالث: فقد عرّفت مصطلح التّضاد، وأوردتُ نماذج شعريّة له، ووقفتُ عند مواضع الالتباس بينه، وبين مصطلح تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس.

وخلصتُ إلى نتيجة: هي أنّ طبيعة هذه الظواهر قد تتشابه مع تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس من جهة البنية التركيبية، والغاية المعنويّة في بعض الجوانب، لكن لكلٍ طريقته، وأدواته.

ختمتُ الدراسة بالفصل الثالث الذي عنونته بـ **القيمة الجماليّة والوظيفيّة لتقنية تقديس المدنّس في الشّعر العربيّ المعاصر** وخصّصته للتحليل وسعيتُ من خلال تحليلي: أن أبيّن ملامح من

القيمة الوظيفيّة والتعبيريّة، والجماليّة لتوظيف تقنية تقديس المدنّس في الشّعر العربيّ المعاصر من خلال نصّين لدنقل، والسّيّاب، وقسمت الفصل إلى ثلاثة مباحث:

ففي المبحث الأول: قمتُ بتحليل المزج الأول من قصيدة دنقل (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) بغية الكشف عن توظيف تقنية تقديس المدنّس/ الشيطان، وكيفيّة تخلق قيم إنسانيّة سامية من هذا المدنّس في العرف الدينيّ، مستخدماً في تحليلي للمزج الأول بعضاً من أدوات المنهج السيميائيّ الإجرائيّة.

كما تناولت في المبحث الثاني: تقنية تقديس المدنّس كأداة تعبيريّة، فقمتُ بتحليل المزجين؛ الثاني والثالث، محاولاً الكشف عن دور هذه التقنية في التعبير عن الواقع، واستعنتُ بترسيمة المشهد العامليّة، والمربع السيميائيّ في تأكيد ما زعمتُه.

أمّا في المبحث الثالث: فقد رمتُ في تحليلي للمزج الرابع من قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) الوقوف عند الانزياحات الجماليّة، وكسر أفق توقع القارئ، وخلخلة يقينيّاته وما أحدثه ذلك من هزات جماليّة ونفسيّة، وظّف فيها الشّاعر تقنية تدنيس المقدّس؛ مما أنتج رؤية فنيّة طريفة، أظهرتُها من خلال دراسة المستويات الصوتيّة والتركيبيّة والدلاليّة، كما وقفتُ عند مقطع من قصيدة السّيّاب (المومس العمياء)، فأطرتُ النّص، وحدّدتُ محاوره مستعيناً بالمعيّنات الإشاريّة، وبيّنتُ ما قام به السّيّاب من تقديس للمدنّس (المومس) من خلال التعاطف معها، وجعل القارئ يشاركه ذلك، وعرضتُ لحركيّة المعنى، والثوابت السرديّة في ترسيمة المشهد العامليّة.

نقد المصادر والمراجع :

لقد تناولت السياب وأمل دنقل دراسات ورسائل وأطاريح جامعية عديدة، وبعد دراستها وفحصها على مُكث وجدتُ أنّها لم تولِ ظاهرة تقديس المدنّس كبير اهتمام، بل إنّها لم تشر إلى هذه الظاهرة المعنويّة أو التقنية التعبيريّة بشكل مستقل، وأول ما يظهر مما سبق دراسة لإحسان عبّاس في كتابه «**بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعره**»[1] حيث وصف ما قام به السّيّاب من (تقديس للمدنّس) بالجرأة في التعبير عن المقدسات والاستخفاف بها، وكان يعدّ ما قام به السّيّاب في قصيدته(المومس العمياء) من باب المفارقة، وذلك من خلال إشارة سريعة دون ضبط لمصطلح وظاهرة المفارقة؛ وبرّر ذلك بالخلفية الفكريّة الشيوعيّة التي كان يدين بها السياب في مرحلة من مراحل حياته، ولم يعدّها حاجة فنيّة أو تقنية تعبيريّة.

كما عدّ الظاهريّ في كتابه «**بدر شاكر السياب دراسة نقدية لنماذج أو ظواهر فنية من شعره**»[2] ما قام به السيّاب - تدنيس للمقدّس - في شأن بعض الرموز الأسطوريّة من تحويلٍ للرمز من مدلوله الأصليّ في سياقه/ نسخته الأصليّة، إلى مدلول آخر، تغييراً في المدلول، أو (تطويراً وقلباً) ويلاحظ نتيجةً لعدم ولادة

---

(1) إحسان عباس، **بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره**، ط6، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1992.

(2) أبو عبد الرحمن الظاهري، **بدر شاكر السياب دراسة نقدية لنماذج أو ظواهر فنية من شعره**، كتاب الرياض، العدد 37، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1997.

مصطلح تقنية (تقديس المدنّس) هذا التعدد وعدم الدقة في توصيف ما قام به المبدع.

ولم يأت شبانة في كتابه «**المفارقة في الشّعر العربيّ الحديث**»[1] على ذكر مصطلح تقديس المدنّس أيضاً، وحار في توصيف المعالجة الفنيّة لبعض المشاهد والصور الشعريّة عند بعض الشّعراء - ومنهم أمل دنقل - وطريقة تناولهم لقصص تاريخيّة، ودينيّة، استخدموا فيها تقنية تقديس المدنّس؛ فتجده يصفها تارة (بتشخيص بتصرف)، وتارة (باختراق لحقيقة القصة في نسختها الأصليّة)، وطوراً يعد ما قام به المبدعون «قلباً للمفاهيم، وانفصال عن جسد الحكاية»، ليخلص في النهاية: إلى أنّ كلّ ذلك يُعد من باب المفارقة؛ مما يدل: على أنَّ غياب مصطلح تقديس المدنّس كان المسؤول في عدم دقة شبانة في توصيف بعض الظواهر والمعالجات الفنية عند بعض الشعراء.

أما محمد سليمان: فقد كانت دراسته التي عرضت للحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشّعريّة في كتابه «**الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية**»[2] من أقرب الدراسات التي لامست تخوم دراستي؛ إذ عرض لمواقف النقاد تجاه استلهامات دنقل القرآنيّة وصنّفها ضمن فريقين: فريق يرى في بعض

---

(1) ناصر شبانة، **المفارقة في الشعر العربيّ الحديث**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت، 2002.

(2) محمد سليمان، **الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية**، دار اليازوري، عمان - الأردن، 2007.

استلهامات أمل دنقل خروجاً على النص القرآني، وفريق: لا يرى في هذا خروجاً عن القصص القرآنيّ، بقدر ما ينسجم معه، إلا أنّه اكتفى بعرض رأي كل فريق منهما ونقده، حيث أدرج مواقفهما ضمن الخلفيات الأيديولوجيّة التي ينتمي إليها كلّ فريق، ولم يبد رأياً أو موقفا خاصاً دقيقاً ومضبوطاً نقدياً، بل وصّفه بأنّه تمرّد أو قلب وحسب،دون الخوض في ماهيّة وشكل ودلالات التمرّد والقلب الموضوعيّة، والفنيّة.

كما تناول نسيم مجلي في كتابه «**أمير شعراء الرفض (أمل دنقل)**»[1] قصيدة دنقل (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) التي تشي من مقدمتها بانتهاك المقدّس وتدنيسه، إلّا أنّه عدّ تدنيس سبارتاكوس / المقدّس ثوريّا وتاريخيّا واجتماعيّا وإخراجه بتلك الصورة من باب السخريّة اللاذعة، وقد نفيتُ ذلك في دراستي، وبينت أنَّ ما قام به هو تدنيس للمقدّس.

ورأى عاصم بني عامر: في رسالته للماجستير الموسومة بالعنوان: «**التضاد في شعر أمل دنقل**»[2] أنّ ما قام به في تدنيس المقدّس عندما جعل الثائر الروماني (سبارتاكوس) في موضع ذليل هو عمل سطحيّ لا ينمّ عن المضمون، وعدّ ذلك من باب التضاد المبطن، والسخريّة من الحاكم، ودعوة إلى التمرّد دون أن يقف ويحلّل كلّ حكم أطلقه؛ وهذا يدلّ على مساحة اللبس بين تقديس

---

(1) نسيم مجلي، **أمير شعراء الرفض (أمل دنقل)**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994م.

(2) عاصم بني عامر، (2000)، **التضاد في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك (مخطوط)، إربد - عمان.

المدنّس/ تدنيس المقدّس كظاهرة موضوعيّة، وكمصطلح نقديّ وبين مصطلح التضاد الذي عنون به رسالته.

وتناول سامي سويدان في كتابه « **بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث**»[1] أهم العناصر المميزة والجماليّة في شعر السياب ولخصها بالإيقاع الشعريّ والأسلوب التعبيريّ القائم في بناء القصيدة، ثم توقف عند إشكاليات الريادة والتجديد بعرض تأريخيّ فكريّ ، وشخصيّ للسياب مع أنّه ألمح في البداية إلى نأي الدراسة عن العرض التاريخيّ لكنه وقع غير مرة في ذلك، وقد أشار باختصار ، وفي سطرين إلى تدنيس المقدّس رابطا بينه وبين غياب العظمة التاريخيّة في تناوله لرمزيّة تعفير المئذنة في قصيدة السياب (في المغرب العربيّ) لكنه لم يؤصّل لذلك ولم يعده ظاهرة مستقلة، أو تقنية تعبيريّة ؛لذلك استبعدت كتابه من دراستي.

---

(1) سامي سويدان، **بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ط1، دار الآداب، بيروت، 2002.

الفصل الأول

بروز ظاهرة تقديس المدّنس
في الشّعر العربيّ المعاصر

- **المبحث الأول:** الإرهاصات التّاريخيّة والمعاصرة لبروز هذه الظاهرة في الشّعر العربيّ المعاصر.

- **المبحث الثاني:** مسوغات بروز ظاهرة تقديس المدنّس في الشّعر العربيّ المعاصر
  أ - ذاتية الشاعر / هاجس الاختلاف.
  ب- الحاجة الفنية (البحث عن الأداة / الدهشة):
  ج - التّأثر بالغرب / طبيعته.
  1- تأثر الجيل الأول / بدر شاكر السّياب.
  2- تأثر الجيل الثاني / أمل دنقل.

- **المبحث الثالث:** أبعاد المدنّس في الشّعر العربيّ المعاصر.
  أ - لاحتفاء بالعصاة / تقديس المدنّس.
  1- الشيطان.
  2- قوم نوح.
  ب -تشويه صورة الأبطال / تدنيس المقدّس.

ج - الحطّ من النّسب العربيّ / تدنيس المقدّس.

د- التضامن مع الطبقات الاجتماعيّة الوضيعة / تقديس المدنّس.

هـ - ظاهرة تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس في نصوص أخرى.

- **خاتمة الفصل الأوّل.**

المبحث الأول
الإرهاصات التّاريخية والمعاصرة لبروز هذه الظاهرة في الشّعر العربيّ المعاصر

يسعى الإنسان منذ الطفولة إلى الحرية حتى في ضروراته، فلا يشرب الطفل إلا حين يشعر بالظمأ ولا يأكل إلا حين يشعر بالجوع، ولا ينام إلا حين يشعر بالنعاس من دون أن يُفرض عليه شيء منها فالإنسان، بذا، توّاق إلى الحرية متعطش إليها.

ويُعدّ الفن خير ممثّل لعيش أقصى درجات الحرّيّة التي لا تقيّدها أغلال، فالإنسان يُمارس في الفنِّ «أقصى درجات التحرّر يتحرّر من قيود الجسد في الرقص، من قيود الرّتابة في الموسيقا، من قيود المادة في الفن التشكيلي، ومن قيود اللّغة التّداولية في الشّعر والأدب»[1] والفنّان يعيش حالة قلق دائم لا تعرف الهدوء ولا الاستقرار؛ باحثاً عن فضاء / فضاءات من الحرّية لا تؤطّرها أُطر، ولا تحدّها حدود محطماً كلّ الحواجز التي تغلق فضاء الحرية، وهذا ديدن الشّعراء المخلصين لتجاربهم مذ كان الشّعر.

---

(1) نصر حامد أبو زيد، **التجديد والتحريم والتأويل بين المعرفة العلمية والخوف من التكفير**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، 2010، ص 91.

يسعى الشّعراء إلى مقاربة الأشياء والعالم والإنسان مقاربة معرفيّة وبحساسية فنيّة وجماليّة جديدة مؤكّدين «ضرورة اكتشاف آفاق غير معهودة في طرق التعبير، والغوص في أعماق النفس، ومقاربة الأشياء والعالم.»[1]

قبل الخوض في الإرهاصات التاريخيّة لهذه الظاهرة لا بدَّ من تعريف مصطلحات الدراسة: المقدّس والتقديس، المدنّس.

فلتحديد أدق لمصطلح المقدّس بالإمكان الانطلاق من الدلالة اللغوية للمفردة. فقد ورد في القاموس المحيط في مادة (قَدُس): «بالضم وبضمتين: الطهر، اسم، ومصدر... والتقديس: التطهير ومنه الأرض المقدّسة، وبيت المقدس... وتقدّس: تطهّر»[2] فالملاحظ أنّ دلالة (المقدّس) ذات صبغة دينيّة، ودلالة متعاليّة، لذلك ارتبط (المقدّس) بالجانب الدينيّ، وفي ثقافة محافظة ممانعة للتغيير إلا في حدود ضيقة - كالثقافة العربيّة- خاصة في العصر الحديث، فإنّ دائرة المقدّس/ المحرّم تتسع باستمرار، لتشمل الاجتماعيّ واللغويّ والفنيّ والدينيّ والسياسيّ، وقد تغلف أحياناً بلبوس دينيّ فهو السلاح الأمضى والأكثر قداسة وشعبويّة في مقاومة التغيير.

فمصطلح (المقدّس) في هذه الدراسة لن يكون مقتصراً على الجانب الدينيّ منه، بل سيشمل كل مواضعات اجتماعيّة أو تاريخيّة أو فنيّة رمزيّة أو عرفيّة أو أسطوريّة أو ما له قيمة في

---

(1) أدونيس، **الشّعرية العربية**، ط6 دار الآداب، بيروت، 2011، ص 57.

(2) مجد الدين الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، ط7، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2003، ص564، 565، (مادة: قدس).

الثقافة العربيّة والوجدان العربيّ أو في الثقافات الأخرى، وستكون دلالة مصطلح (التقديس) المشتقة من الفعل ذاته (قدّس) في دراستي؛ ذات الدلالة المعجميّة وما في معناها (التطهير، التنزية، التعظيم. .) إضافة إلى التعاطف والتفهم لسلوك ما أو وضع ما أو شخصيّة ما.

ومن خلال تعريف مصطلحي (المقدّس) و(التقديس) بالإمكان الوصول إلى تعريف مصطلح (المدنّس)؛ في هذه الدراسة حيث لم يقتصر مفهوم المدنّس على ما عدّه الجانب الدينيّ مدنّساً، بل شمل المدنّس في كلّ أشكاله: الاجتماعيّ والتاريخيّ والفنيّ والرمزيّ والعرفيّ والأسطوريّ في الثقافة العربيّة أو في الثقافات الأخرى.

والشّعراء خير من يُدرك أبعاد هذه المصطلحات-المقدّس، تقديس، المدنّس-؛ لذلك كان دأبي في هذه الدراسة تبيان آليّة توظيف الشاعرين: السّيّاب، ودنقل لهذه المصطلحات؛ بغية كشف الدّلالات العميقة في توظيف واستثمار هذه المصطلحات.

إنّ حرّيّة التّفكير، والكلمة تتضمن الرّفض، والتّمرّد، والاحتجاج على ما قد تمّ التوافق عليه، والقبول به دينيّاً، أو اجتماعيّاً أو ثقافيّاً؛ فيما تشكّله، خرقاً لقيم دينيّة ومواضعات اجتماعيّة وأطر ثقافيّة قارةً تصل -أحياناً -حدّ الاستفزاز بتقديس المدنّس وتدنيس المقدّس.

ولقد مرّ الشّعر العربيّ منذ العصر الجاهليّ إلى اليوم بحالات عديدة من التّمرّد، والرّفض، والخروج على الأعراف والمواضعات، بدءاً من امرىء القيس ومغامراته الماجنة، وطرفة

بن العبد، ونشوء ظاهرة الصّعاليك التي تعدّ مثالاً واضحاً على خرق الثابت، والتّمرد عليه، وتشكيل فضاء من الحرّية يضرب عُرض الحائط كل الأعراف السّائدة، مروراً بالعصر الأمويّ ،و خير من يمثل ذلك التّمرد الوليد بن يزيد، وما أحدثه شعرياً من انتهاكاتٍ في المجالين: الدينيّ والاجتماعيّ ، وفي العصر العباسيّ كذلك ثمَّة نماذج وأنواع قد تعددت وبدأت تأخذ شكل تيارات تتجاوز الأفراد. فهذا أبو تمام يتحرّر فنياً ليُعد أول شاعر يخرج على عمود الشّعر العربيّ، وكذلك أبو نواس الذي اتّخذ شكلاً متطرفاً في تمرّده تعدى النّاحية الفنيّة؛ «فهو يرفض قيم الحياة العربية البدويّة، ويرفض التعليميّة الدينيّة وبخاصة في شكلها الأخلاقيّ ويدعو إلى الحياة المدنيّة وقيمها، وإلى تجاوز هذه التعليميّة وممارسة المحرم أو الحرام»[1].

كان دأب كثيرٍ من الشّعراء في تلك العصور التي سبقت العصر الحديث يهدف إلى تقليص المسافة المهولة بين المقدس / المحرم بأنواعه من جهة، وبين الإنسان / الحريّة من جهة أخرى متوسّلين في كلّ ذلك أساليب وأشكالاً متعدّدة؛ فالفن سعي متواصل في سبيل ارتياد آفاق مجهولة من أجل اجتراح طرائق تعبيرية ومعانٍ وصورٍ ودلالاتٍ جديدة.

فتابع الشّعر العربيّ المعاصر مسيرة الشّعر العربيّ في العصور السّابقة، كما تأثّر الشّعراء المعاصرون بالتجارب الشّعرية الغربية، ولكي يعبّروا عن إخلاصهم لتجاربهم الشّعرية، ويصرفوا شعرهم

---

(1) المرجع نفسه، ص 66.

عن بعض النّماذج الشّعريّة التي كان سعيها تأبيد المشهد الثقافيّ والفنيّ بكل أنواعه إضافةً إلى تسويغ تأبيد الواقع عموما وتجميده على كل مستوياته السياسيّة، والاجتماعيّة والدينيّة حاول الشّعراء المعاصرون أن يبدعوا موضوعاتٍ وأدواتٍ فنية جديدة تعبّر عن أصالة تجاربهم الشّعرية. إذ إنّ إحساس الشّعراء المعاصرين بالقيود الفنيّة، والتّاريخيّة، والاجتماعيّة التي تكبِّل طاقتهم الإبداعيّة التي تأبى أن تقيدها قيود؛ هو ما حداهم إلى محاولة تجاوز كلّ تلك القيود، خاصةً أنّ لغة الشّعر في أصلها هي «كسر لقواعد هذه اللغة العادية، من أجل تجاوز إطارها العرقيّ، إلى آفاق جماليّة، ومعرفيّة، تتأبى قدرة تلك اللغة العاديّة على حملها»[1]. فاللغة الشعريّة طاقة لا تنفد، وبئر لا قرار له، والشّاعر المبدع يعي ذلك، بحسه الفني، وثقافته الواسعة؛ لذلك فهو يسعى لتكثيف حضوره المحليّ، والعالميّ في آنٍ واحد مؤسّسا بذلك مشروعه الشعريّ، المتحرّر من ضغط التاريخ، والواقع ومن كل قيد يقع بينهما.

أدرك الشّعراء المعاصرون أنّ اللغة الشّعرية لا تعني قواعد اللغة، في مستواها النّحويّ والصّرفيّ ولا تعني أيضاً المواضعات المعياريّة التي صُنفت فيها المؤلّفات التي تعتمد الموازنات للفصل بين الشّعراء، وتملي عليهم ما يجب أن يقال، وما يجب ألّا يقال، وما يُستحسن، وما يُستقبح، وبالتالي: تقييد حريتهم الفنية والفكرية بل تعني - اللغة الشّعرية - «اختراق الشّعر إمكانياتها

(1) نصر حامد أبو زيد، المرجع السّابق، ص 92.

الدلاليّة والمعياريّة عن طريق الاستعارة والكناية والتشبيه هذا فضلاً عن البناء السردي في القصيدة»[1].

فاستجاب الشّعراء المعاصرون لنداء إبداعهم؛ لينفلتوا من عقال تلك السلطويّة، والكليانيّة التي تلغي فردية المبدع؛ فطفقوا يقرّبون المسافة بين الإنسان، والمقدّس المتعالي، محاولين جعلَ الإبداعِ الفرديِّ المقدّسَ نفسَه، بل هو أقدس المقدّسات التي ينبغي لكلّ المؤسّسات الدّينيّة، والسياسيّة والاجتماعيّة ألّا تقترب منه.

فأخذوا يُعبّرون بكلِّ أصالةٍ، من خلال فهمهم للأصالة التي لا تعني المحدوديّة، والثبات كما فهمها الماضويّون، وحرّاس التراث، بل فهموها على أنّها تلك «الطّاقة الدائمة في الإنسان والمجتمع على الحركة والتّجاوز في اتجاه المستقبل -اتجاه عالم يتمثل الماضي، ويتملكه معرفياً»[2] ففهموا أنّ ما ينبغي للشّعراء التّمسك به، ومحاكاته، هو تلكِ الطّاقة المبدعة، والخلّاقة التي وجدت عند من كانوا صوىً ومنارات في مسيرة الأدب العربيّ، منذ العصر الجاهلي إلى يومهم هذا.

فظلّ الشّعراء المعاصرون مسكونين بإقامة علاقة دائمة التجدّد، بين ظروفهم الإنسانية التي يمرون بها، وبين الجوهري الموروث، من أجل تقديم رؤية واعية، تكفل ديمومة الغلاقة الإبداعية بين الفنّان، وأدواته، لتعبّر عن الرؤية الواعية، وعن

(1) المرجع نفسه، ص92.

(2) أدونيس، **الشّعرية العربية**، ط6 دار الآداب، بيروت، 2011، ص104.

جوهر الحداثة التي لا يشكل نقيضها القِدَمُ، ولكن نقيضها هي الحالة «السّكونية اللّاوعية، إنّها صلة استكشاف أبديّة في أغوار أبرز الحقائق الإنسانية»[1].

وبدءاً من طه حسين عميد الأدب العربيّ بدأتْ رحلة القلق، والشك في العصر الحديث بالانطلاق عندما أثار مشكلة الانتحال في الشّعر الجاهليّ في كتابه (في الشّعر الجاهلي1927م) معلناً، ومؤكّداً على ضرورة اتّخاذ الشّك وسيلة للوصول إلى شيء من الاطمئنان، وليست دراستي هذه بصدد مناقشة ردود الأفعال التي أثيرتْ حول كتابه (في الشّعر الجاهليّ) ولكن ما يهمّ، هو تصاعد وتيرة اللغة الشّاكة - إن جاز التعبير - التي لا تقبل الرّكون إلى كلّ ما هو موجود أصلاً، ومتفق عليه، ومن هنا يبدأ تدشين مرحلة القلق الفكريّ، والفني، وعدّ القلق والشك أهمّ ركائز الإبداع، وفي كل مجال من مجالات الحياة .

كذلك كانت روايات نجيب محفوظ قد بدأت بالاقتراب من دائرة اللا مُفَكَّر فيهِ اجتماعياً، لتخرق، أو تكشف عن بعض الممارسات الاجتماعية التي كانت متلفّعة بالصّمت، ويبدأ بالتّجوال في مِساحاتٍ ممنوعة.

كما كان القلق الوجوديّ عند إيليا أبي ماضي، والأسئلة الملّحّة التي طرحها، تعبيراً عن الشّك، وعدم الاستسلام إلى الطمأنينة؛ محطة من محطات هذا التّوتّر الخلّاق في الأدب

---

(1) عبد الله الغذامي، **تشريح النص**، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، 2006، ص 10..

العربيّ المعاصر، وكانت ذروته في شعر إيليا أبي ماضي في قصيدة (طلاسم) هذه القصيدة التي حاورت العقل دون أيّ قيود.

وتتسع مِساحة الحرّية عند الشّعراء المعاصرين، ويزداد هجومهم على المقدّس بكلّ مستوياته، لدرجةٍ تصل عند الشّاعر محمد الماغوط أن يعنون أحد كتبه بـ (سأخونُ وطني). هذا العنوان الصادم لقيمٍ وطنيّة وإنسانيّةٍ، يطرحه الماغوط بكلّ جرأة، ودون الدّخول في مضمون الكتاب، ودلالات العنوان السيميائيّة، فما يهمّ هو تلك الجرأة في اختراق القيم القارّة، وما يحدثه من إرباك وتشتيت وصدمة للقارىء. فلم يعد الشّعر المعاصر ظاهرة لغويّة بما يتضمنه من كلمات، وعلامات، ورؤية، ودلالات بل أصبح معطى أنطولوجيّ يتصل بالعالم، ويعبّر عنه، ويؤثر فيه، ولا يكتفي بنقل الواقع وتأريخ الماضي.

ثمّة محاولات وتجارب تراكميّة، إذن، حاول من خلالها الشّعراء والأدباء عموماً في العصرالحديث، وفي العصور السّابقة، الانعتاق من إسار المعايير، والضوابط التي تسيطر على المجتمعات الشموليّة على كافة المستويات، بحجة أنّ هذه الضّوابط الدينيّة والاجتماعيّة والثقافيّة هي حقائق مطلقة مقدّسة متعاليّة على التاريخ، ولا تقبل النقاش، ولا حتى الاقتراب من حماها ، مدركين - الشّعراء والأدباء - «إنّ ضوابط الدّين والأخلاق والعُرف والقيم ليستْ ضوابط مطلقة كما يتوهم ذوو النوايا الطيّبة ، بل هي ضوابط تتحكم فيها معايير السلطة وعلاقات القوة في المجتمع»[1].

---

(1) نصر حامد أبو زيد، المرجع السابق، ص 94.

كلّ تلك المحطات التاريخيّة، بأفرادها وظواهرها، ساهمت في ولادة ظاهرة تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس؛ التي سيكون السّعي في هذه الدراسة إلى الإحاطة بجانب أو أكثر من تجلياتها في الشّعر العربيّ المعاصر من خلال الشاعرين؛ بدر شاكر السّياب وأمل دنقل التي لم تولد من العدم بل جاءت من خلال تراكمات وسيروراتٍ تاريخيةٍ طويلة.

فكلا الشاعرين من روّاد الشّعر العربيّ المعاصر ، حيث يعزى للسّيّاب ريادة الشكل الحديث للقصيدة العربيّة المعاصرة، من الناحية التاريخيّة ، والناحية الفنيّة، إضافة لنازك الملائكة ، فهو من الجيل المؤسس للقصيدة العربيّة المعاصرة في الجانب الإيقاعيّ ، والتعبيريّ ، والرؤيويّ ، وكذلك دنقل الذي ينتمي إلى الجيل الثاني ، جيل الستينيّات الذي تتلمذ على قصائد الجيل المؤسس؛ كبدر شاكر السّيّاب ونازك الملائكة، والبياتي وعبد الصبور وغيرهم ، وتشترك تجربة الشاعرين بقيم ذاتيّة وموضوعيّة؛ منها أنهما عاشا حياة بائسة على الصعيد الشخصيّ من الناحية الماديّة ، وكلاهما من جذور قرويّة، ويختلفان في خارطة حياتهم الجغرافيّة، فالسّيّاب تلظّى بجمر الغربة ، وعاش سنوات من الضياع، والألم على أرصفة مدن خارج وطنه العراق، وتعاطى الحالة السياسيّة، والاجتماعيّة بعدّة وسائل تراوحت بين الرفض، والتبشير بالتغيير، وبين المسايرة والقبول . أمّا دنقل؛ فلم يبرح مصر، ونيلها، وأرصفتها، وكان شاعر رفض بامتياز، ولم يعرف القبول، والرضوخ لأمر واقع. إذن كلاهما صدرت رؤيته عن شعور بالمعاناة، والقهر، وكلاهما توسل عدة تقنيات تعبيريّة، من

أجل التعبير عن رؤاهما، كما بدت ظاهرة تقديس المدنّس واضحة في تجربتهما الشعريّة، وتستحق الدّارسة - في اعتقادي - في أبعادها المعنويّة والفنيّة.

ومما سبق من عرض تاريخيّ موجز، يمكن استنتاج؛ أنّ ظاهرة تقديس المدنّس، لم تكن طارئة على هذا العصر، بل كان لها جذورها التّاريخيّة، وجهازها الشّعريّ، الذي لم يترافق مع جهاز نقديّ ينظّر لها بشكل مستقل له حضوره الخاص.

المبحث الثاني
مسوغات بروز ظاهرة تقديس المدنّس في الشّعر العربيّ المعاصر

تبين مما سبق أنّ ظاهرة تقديس المدنّس في الشّعر العربيّ المعاصر لم تكن وليدة هذا العصر، على الرّغم من أنّها لم تكن قد أخذتْ بُعداً فنيّاً، ودلاليّاً كما هي عليه الآن في الشّعرالعربيّ المعاصر، كما سيوضّح في هذه الدراسة، فظلّت قبل هذا العصر تعبيراً عن حالة تمرّد، ورفض يشوبها شيء من السّلبية؛ لأنّها لم تقدم تفسيراً لهذا الاحتجاج، والرّفض ، ولم تعطِ أو تشرْ إلى بدائل محتملة، ولم تبلور وتؤصل نهجاً فنياً مستقلاً؛ فهي في المجمل ردَّة فعلٍ انفعالي، على حالة السكون في كلِّ المستويات؛ لذلك سأسعى في هذا المبحث إلى الوقف على مسوغاتٍ أدّت إلى بروز هذه الظاهرة في الشّعر العربيّ المعاصر ، متضمنة - بطبيعة الحال - المسوغات، والأسباب الأوّلية التي حدت بالشّعراء في العصور السّابقة إلى انتهاج هذا السبيل، مضيفةً ما استجدّ من مسوغاتٍ انبجست من خصوصية العصر الحديث؛ الذي عدّ محصلةِ لكلّ الثورات، ومحاولات التمرّد التي وَجدتْ في العصر الحديث ببيئة حاضنة لها؛ والذي دُشّن بأكبر ثورةٍ شعريةٍ في تاريخ الشّعر العربيّ، تمثلتْ بولادةِ الشّعر الحرّ

ومارافقه من ظواهر فنيّة، ومعنويّة وموضوعات لم تجر في مضمار الشعر العربي قبل هذا العصر ومن هذه المسوغات :

أ -ذاتية الشّاعر / هاجس الاختلاف:

من مستلزمات أيّ ذاتٍ مبدعةٍ أنْ تمتلك القدرة على المبادرة، والتّجديد، والتّجاوز بنفسها وهذه مقومات الإبداع في كلّ مجالٍ من مجالات الحياة، وبكلّ تأكيدٍ أدرك الشّاعر ضرورة ذلك؛ حتى أصبح هاجس الاختلاف، هو هاجسه الأول بحثاً عن التّفرد المبدع، المُسهم في النّهضة الثّقافية التي تعني فيما تعنيه «الإيمان بقدرة الوعي الإنساني، على إدراك الواقع بحرية، وإبداعية، واستيعابه بما فيه من تراث وجدة في الوقت نفسه، أي بقدرته على الإرتفاع فوق الحداثة، والتّراث، فوق الإيديولجيات، وفوق التّقاليد من أيّ نوع»[1]. وكما هو معلوم فإنّ النصف الأول من القرن العشرين شهد نشوء مدارس ومذاهب أدبيّة، بدءاً من مدرسة الإحياء التي قامتْ على دعامة أساسيّة؛ وهي مناداتها بإنقاذ الشّعر، من حالة الضعف والركاكة من خلال العودة به، إلى سالف عصره وقوته، بمحاكاة نماذج الشّعر في عصوره الذّهبيّة، والتي تعني العصر العباسي وما سبق من العصور، وكذلك مدرسة الديوان، ومدرسة المهجر التي لا تشكل إلا تطويراً ودعوات تحريرية بسيطة مقارنةً بمدرسة الإحياء.

إنّ العرف الفنيّ، والشعبيّ السائد وقت نشوء تلك المدارس

---

(1) برهان غليون، اغتيال العقل «محنة الثقافة العربيّة بين السلفيّة والتبعيّة»، ط6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2012، ص 285.

الأدبيّة، أي في مطلع القرن العشرين، كان يَعدّ «التراث الشعريّ العربيّ راسخاً ومقدساً، شأنه في ذلك شأن اللغة التي تنقله. وترى أنّ كلّ إبداعٍ أو تجديد يتحتم أن ينطلق بدءاً من مقاييسه وأشكاله». [1] فأراد الشّاعر أن ينعتق من ذلك الثبات، وتلك النّمطيّة، في أطرها الجماليّة، وموضوعاتها المطروقة، وأساليبها المتّبعة، وأوزانها الحاملة التي كان يراها النّقاد، وأصحاب المدارس مقدّسة لا يمكن اقتحامها.

في ظل هذه الأعراف الفنيّة نمت شخصية الشّاعر، وأبى إلا أن يتصالح مع فطرته، وإبداعه الخلاّق اللذين يرفضان أن يكون مكرراً، ومعاداً، رفض أن يكون ذروة التقدم عنده هي «طقس العودة إلى الماضي؛»[2] فكان هاجس الاختلاف، هو هاجسه الإبداعيّ الأول، وهو الهاجس نفسه الذي أرّق الشّاعر الجاهليّ عنترة الذي شعر بالضيق من الثبات والتكرار:

«هل غادر الشّعراء من متردم
أم هل عرفت الدّار بعد توهّم»[3]

فكانت ردود بعض أفعال الشعراء المعاصرين متطرفةً، تجاه تلك الحالة الماضويّة، رغبة منهم في تأكيد ذاتيّتهم، واختلافهم وتمرّدهم على تلك الحالة المكررة، لدرجة أن بلغت بعض ردات أفعالهم حدّ تقديس ما هو مدنّس في نظر العُرف الدينيّ،

---

(1) أدونيس، **زمن الشّعر**، ط2، دار العودة بيروت، 1978، ص 36.
(2) المرجع نفسه، ص 36.
(3) عنترة، **ديوان عنترة**، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، ط3، دار عالم الكتب، الرياض، 1996، ص 92.

والاجتماعيّ السّائد، وتدنيس ما هو مقدّس في العرف ذاته، فهذا أمل دنقل: يأتي إلى شخصية الشيطان رمز الشّر، والتّمرد على الخالق في العرف الدينيّ؛ ليمجد قيمة الحريّة عنده، والتي تجسّدت من خلال رفضه السجود لآدم كما في القصة الدينيّة المعروفة والذي عدّ هذا الرفض أول ممارسة للحريّة في الكون، كتبت له الخلود، ودفع ثمن هذا الموقف، بأن أصبح روحاً أبديّة الألم:

«المجد للشيطان . . . معبود الرياح
من قال «لا» في وجه من قالوا «نعم»
من علّم الإنسان تمزيق العدم
من قال «لا» فلم يمت؛
وظل روحا أبدية الألمْ!» [1]

وفي المقابل: يأتي إلى قيمة مقدّسة ويحاول أن يدنّسها، وهي قيمة الغفران، والصّفح التي هي من صفات الخالق، فينتزع هذه الصفة منه؛ كونه لم يتجاوز خطيئة الشيطان، ويغفر له سلوكه الرافض للسجود لآدم:

«اللّه لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا!»[2]

فسعياً من أمل دنقل، في المقطعين السابقين، إلى أن يحقّق ذاتيّته الشّعريّة؛ اقتحم تلك القصة الدينيّة المعطاة اقتحاماً تشريحيّاً مفكّكاً أجزاءها، وعلاقاتها ليعيد بناءها من جديد لتخلق واقعاً

---

(1) أمل دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار العودة، بيروت، ص 147. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).
(2) المصدر نفسه، ص 149. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).

جديداً، فحرّر إشارات النّص من قيودها، وظروفها التّاريخية، والعرفية حيث «إنّ هدف (الإشارة الحرّة) هو تحريك الدال نحو الدلالة مباشرة دون المرور من تحت مظلة المدلول»[1].

فعندما استعاد الموقف الحواريّ بين الله، وإبليس (الشيطان) لم يتناول الموقف كما تناوله العرف الدينيّ، بدلالاته القارّة في وجدان المؤمنين، بل حرّره من دلالاته السّابقة؛ ليؤسّس دلالة انبثاقيّة مغايرة للإجماع، والعرف مثبتاً تفرده من خلال تقديس المدنّس.

ويوغل أمل دنقل في إثبات ذلك التّفرّد، والاختلاف، من المنطقة المكمّلة لمنطقة (تقديس المدنّس) وهي (تدنيس)؛ حيث يستلهم من قصة (الطوفان)، وفُلك النبي نوح عندما أمره الله بصنع الفُلك استعدادا للطوفان الذي سيدمر البلدة، وأنْ يحمل معه من المؤمنين، وأنْ يترك غير المؤمنين الجاحدين به، والمستهزئين بعمله ، ويبادر أمل دنقل فنياً، وبرؤيته الخاصة، بالعمل ذاته الذي قام به في قصة رفض الشيطان السجود لآدم، فيحرّر إشارات القصة من حمولتها الدلاليّة الرّاسخة في الأذهان، وبما تتضمنه تلك الإشارات من شخوص، ومواقف :

«جاء طوفان نوح
هاهم «الحكماء» يفرونَ نحو السفينةْ
المغنونَ - سائس خيل الأمير - المرابونَ - قاضي القضاة
.. ومملوكه!»

---

(1) عبد الله الغذامي، المرجع السابق، ص 112.

حامل السيف - راقصةُ المعبد
«ابتهجت عندما انتشلتْ شعرها المستعار»
جباة الضرائبِ - مستوردو شحنات السلاح -
عشيق الأميرةِ في سمته الأنثوي الصبوح!
جاء طوفان نوح
هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة»[1].

فتحرير إشارات النّص، من قيودها الدينيّة، والتاريخيّة، لم يتم قبل تحرير ذات الشّاعر من كلّ القيود والاستلابات، فأمل دنقل حرّر نفسه من كلّ قراءة تاريخيّة، أو دينيّة معلّبة، ولم يعد العقل تابعا للنصّ -أيّ نصٍ كان - مهما بلغت قداسته، فليس ثمّة عناصر جوهريّة ثابتة في النصوص، بل لكلّ قراءة - بالمعنى التاريخيّ والاجتماعيّ - جوهرها الذي تكشفه في النّص، لتنشأ «علاقة بين الشيء والذات تأخذ فيها الذات الدور الرئيس»[2] كما يُبيّن (غاستون باشلار) هذه الذات «التي لا تعترف بالواقع إلا إذا كان هذا الواقع هو الواقع المبني ، وليس الواقع المعطى»[3] الواقع الذي ينبجس من بين يديه ومن ذاته ليصبح خلقاً جديداً فيصف ما جاء المورث الديني على وصفهم بالمؤمنين، بـ(الحكماء)، ليضع كلمة الحكماء بين قوسين ويتبعها بفعلٍ يدل

(1) أمل دنقل، المصدر السابق، ص 466. (مقابلة خاصة مع ابن نوح).
(2) غاستون باشلار، فلسفة المعرفة، ترجمة محمد وقيدي، دار الطليعة، بيروت 1980، ص 170.
(3) المرجع نفسه، ص 96.

على حالهم (يفرّون) إمعاناً في تدنيسهم، ولكيلا يساور أحد الشّك في قصديّته؛ فإنه يتابع ذلك بتفنيدهم، وذكر أنواعهم والذين هم من الشرائح الانتهازية والوضيعة والفاسدة ليقرّر في نهاية المقطع تأكيد حالتهم (هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة).

وكما تم اختراق مقدّس دينيّ عند أمل دنقل اخترق بدر شاكر السّيّاب عرفاً وشكلاً فنياً راسخين في تقاليدهما الصارمة من خلال كتابته للشّعر الحرّ الذي حطم شكل القصيدة التقليديّة بعرفها المكون من أبيات لكل بيتٍ صدر وعجز، ولا تسعى هذه الدراسة إلى تناول هذا الجانب المقدس (فنيّاً) والذي تم خرقه؛ لأن في دراسته مسلكاً بعيداً عن مسلك هذه الدراسة، كما أنّه يحتاج إلى دراسةٍ إيقاعيةٍ ليست من صلب دراستي. لكن جرى التّنويه لذلك عند ذكر اسم السّياب الذي اقترن اسمه بالشّعر الحرّ.

وكي يحقق السّياب شيئاً من ذاتيّته قام بتقديس حالة اجتماعيّة مدنّسة، ووضيعة في كل المواضعات الاجتماعية وهي (المومس) التي صوّرها السّياب على أنّها ضحية الاستغلال المجتمعيّ والعالميّ حيث قُتل والدها في تلك الصراعات من جهة، وأوصلها الاستغلال المجتمعيّ إلى الجوع والفقر والحرمان من جهة ثانية؛ فاضطرت إلى أن تبيع جسدها من أجل أن تسد جوعها وحوّلها من «البنت الشريفة إلى بغي وحوّل معها الرجل العاطل إلى قوّاد والشرطيّ إلى حارس على ممارسة الزنا بعد دفع الثمن للدولة»[1].

---

(1) إحسان عبّاس، بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره، ط6، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1992، ص 145.

في ظلّ فساد المستغلين واستغلالهم الذي يقتات من شقاء عامة المجتمع البائس؛ ينقسم المجتمع إلى فريقين: «فريق السكارى وهم الرجال العمي الذين يدفنون خروق جواربهم في أحذيتهم ويساومون البغي؛ ليوفروا ثمن الفطور، وفريق البغايا وهن جميع النساء اللواتي يمارسن حياة البؤس في ظل الزوج أو دون زوج».[1]

فيتساءل السّياب بحرقة عن الأسباب التي أدت إلى تلك الظاهرة (المومس):

«ومن الملوم وتلك أقدار كتبن على الجبين؟
حتم عليها أن تعيش بعرضها، وعلى سواها
من هؤلاء البائسات

. . . .

والله -عز الله -شاء
أن تقذف المدن البعيدة والبحار إلى العراق
آلاف آلاف الجنود

. . . .

الله عز وجل شاء
ألا يكنّ سوى بغايا أو حواضن أو إماء
أو خادمات يستبيح عفافهن المترفون»[2]

---

(1) المرجع نفسه، ص 146.

(2) بدر شاكر السّياب، ديوان بدر شاكر السياب مجلدان، دار العودة، بيروت، 1989، مج2/ ص156. (المومس العمياء).

فهو لم يكتف بتحميل المجتمع، والعالم المستغِل سبب ما آلت إليه حال هذه المرأة التي أصبح لا يصدق من يراها اليوم:

«أنّ الطفولة فجّرتها، ذات يوم بالضياء
كالجدول الثرثار -أو أنّ الصباح رأى خطاها
في غير هذا الغار تضحك للنسائم والسماء.»[1]

بل إنّه يحمّل القدر - اللّه - مسؤوليّة ما آلت إليه حال هذه المرأة الذي شاء أن تكون هي وأمثالها من النساء بهذا الوضع الاجتماعي.

بهذه الممارسات الشّعرية والتي استخدمت تقنية تقديس المدنّس/ تدنيس المقدّس أحسّ الشّاعر العربيّ المعاصر أنّه يحقق شيئاً من ذاتيّته وتفرّده، وأنّه لم يعد نسخة مشابهةً ومكرورةً لمن سبقوه من الشّعراء حدّ العبادة لقشور ولباب الماضي بمواضيعه وأدواته ورؤيته.

ب-الحاجة الفنية (البحث عن الأداة / الدهشة):

تفتحت موهبة الشّاعر العربيّ المعاصر وأمامه وسائل، وأدوات فنية محددة من جهة، وموضوعاتٍ محددةٍ ثابتةٍ مفروضةٍ عليه من جهةٍ أخرى مع بعض التّطور البسيط في بعض الموضوعات المنبثقة من خصوصية العصر التي جرى تناولها بالأدوات والأساليب التقليدية والسائدة، فكان الشاعر- في العموم- إذا أراد تمجيد قيمة الحريّة، وما تتضمنه من قيمٍ

(1) المصدر نفسه، ص 157. (المومس العمياء).

ديمقراطيّة مدح الثوّار، والأبطال التاريخيين من مثل: خالد بن الوليد، وصلاح الدين الأيوبيّ، أو مدح الثّوّار المعاصرين من أمثال: عمر المختار، وجميلة بوحيرد، وإذا أراد للوطن، والأمة النهوض، لتحقق لها مكانةً بين الأمم، عاد إلى التاريخ المجيد، يتغنّى بانتصاراتٍ لم تعرفها الأجيال المعاصرة إلّا في كتب التاريخ، فالمستقبل المروم هو في العودة إلى الماضي، وفي ظلّ هذا الثبات غير المتّصل بالماضي الفنيّ الإبداعيّ، والمتصل مع الماضي التلقينيّ والتقليديّ فحسب، أحسّ الشّاعر المعاصر بشكلٍ ملحّ بحاجتة لأداة فنية جديدة، يحمّلها رؤويته الجديدة فكان أن لجأ إلى تقديس المدنّس، وتدنيس المقدّس، حيث بدا وكأنّه وجد ضالته فيها كأداة وظيفيّة وفنيّة لينجدل هاجس الاختلاف والذاتيّة مع الحاجة الفنيّة والوظيفيّة في آن؛ فتمسك الشّاعر العربيّ المعاصر بهذه الأداة، لتعينه على ولادة رؤيته الجديدة وفقاً لمنظومةٍ فنيّة جديدة وبوعي إنسانيّ يتجاوز السائد، فالفن - والشّعر منه - «استعادة لعلاقة الإنسان بالكون ، تلك التي تنظّمها الثقافة وتتحكم يها معايير التنشئة والتربية فتفسدها أحياناً وتشوّهها أحياناً أخرى»[1].

لذلك كان بحث الشّاعر المعاصر عن أداة فنيّة جديدة، تعيد بناء وعيه الذاتيّ؛ ليتصالح مع عصره معبّراً عن خيار -هو في المقدمة- من خيارات التّجديد الشعريّ ؛ إبداعاً ورؤيةً، ومحدثاً نقلة على مستوى جماليّة القصيدة العربيّة الحديثة، وتقنياتها

(1) نصر حامد أبو زيد، المرجع السابق، ط1، ص 106.

التعبيريّة؛ حيث يغدو (تقديس المدنّس) بؤرة كتابيّة تتسق مع المعطى الثقافيّ، والفكريّ المعاصر، والممهور بالحريّة التي لا تعرف أيّ قيود ، ولهذا فإنّ «الشّعر المعاصر يصنع لنفسه جماليّاته الخاصة، سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل والمضمون. . . وهو في تحقيقه لهذه الجماليّات يتأثر كلّ التأثّر بحساسية العصر وذوقه ونبضه»[1] فهذا العصر؛ هو عصر التجريب، والخبرة الفنيّة بامتياز «وليس طبيعياً أن نتناول مضامين جديدة بخبرات فنيّة قديمة، فالخبرة الفنية تفرض إطارها وتختاره»[2].

فالتعبيرعن التّمسُّك بالأرض -على سبيل المثال -وحبّ الوطن على الرُّغم من كلّ ما يعتورهما من بؤس، وفقر، وشقاء من الموضوعات التي كانت حاضرة في الشّعر القديم، لكنها لم تأخذ بعداً فلسفياً وإنسانياً، وإشكالياً مركباً، ومعقداً يحدد هويّة المرء، وكينونته كما هو اليوم؛ حيث إنّ التّعبير عنه في الشّعر القديم لم يَعْدُ أن يكون تعبيراً انفعالياً، يتضمن الذكريات، والحنين التي يستدعيها البعد عن الوطن.

نتيجةً لحضور قيمة إنسانيّة كهذه - التّمسك بالأرض وحب الوطن - حضوراً ملحّاً، في وجدان الشّاعر العربيّ المعاصر، فقد تطلب أداةً فنية تكون بمنزلة الرّافعة، والحاملة لهذه القيمة، وما تتضمنه من رؤياه، فهذا أمل دنقل يوظف تقنية (تقديس المدنّس) من أجل أن تنبلج من هذا المدنّس قيمة مقدّسة، وهي هنا الدّعوة

---

(1) عز الدين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، ص 13.

(2) المرجع نفسه، ص 15.

إلى التّمسك بالأرض، وحب الوطن، فيذهب إلى من تم تصويرهم في القصص الدينيّ على أنّهم عصاة، وأنّهم ذوو قيمة مدنّسة، لم يؤمنوا بالله، ولا بنبيّه نوح في قصة الطوفان ليقتنص لحظة وقوع الطوفان، الذي حذّر منه النبي (نوح) وحمل معه المؤمنين؛ ليجعل أمل دنقل (ابن نوح) المدنّس في القصص الدينيّ يصف ذلك المشهد؛ مشهد الطوفان، عندما هاجم البلدة / الوطن:

«بينما كنتُ . . .

كان شباب المدينة

يلجمون جواد المياه الجموح

ينقلون المياه على الكتفين

ويستبقون الزمن

يبتنون شدود الحجارة

علّهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة

علهم ينقذون . . . الوطنْ!»[1]

في ظلّ هذه المشاهد الدراميّة المتلاحقة، يلتقط أمل دنقل إحدى القيم الإنسانيّة/ المقدّس -التي تجلت بإنقاذ الوطن، والتّجذّر بالأرض، وعدم التخلي عنهما، في أوقات المحن -من أشخاصٍ عدّهم التراث الدينيّ، مارقين وأصحاب رذيلة، وخطيئة/ مدنّس.

---

(1) أمل دنقل، المصدر السابق، ص 467. (مقابلة خاصة مع ابن نوح).

ويمعن أمل دنقل في تصوير تلك القيمة المقدّسة، من خلال تصوير مشهد جزئي يتعلق بابن نوح عندما رفض عرض أبيه في الفرار من هذا الطوفان، والنجاة منه، من خلال الرّكوب معه في السّفينة ومغادرة الوطن، هذا العرض الذي أتى بلحظة ضعف أبويه من قبل نوح، على الرغم من أنّ -ابن -نوح كان مع فريق الجاحدين به، غير المؤمنين به / المدنّس:

«صاح بي سيد الفلك -قبل حلول
السكينة:
«انج من بلدٍ . . . لم تعدْ فيه روح!»»[1]

ليأتي رده معبّراً عن قداسة موقفه، معلياً قيمة مقدّسة، تتمثل بالانغراس، والتّمسك بالأرض في أحلك الظروف وأصعبها، فأمل دنقل أبرز هذه القيمة الإنسانية المقدّسة، وأعلن ولادتها، من خلال موقف مجموعةٍ (مدنّسة) في العرف الدينيّ؛ ليجعل ابن نوح يعلن أنّ غار المجد، والخلود، سيكون لهم وحدهم الذين لم يستجيبوا للنداء المقدّس، من نبي الله نوح، ورفضوه، وتمسّكوا بأرضهم، ووطنهم وشعبهم، سواء أكانوا مؤمنين، أم غير مؤمنين، ولم يديروا ظهورهم، ويؤثروا النّجاة أوقات المحن / الطوفان:

«قلت:
طوبى لمن طعموه خبزه . .
في الزمن الحسنْ

---

(1) المصدر نفسه، ص 467. (مقابلة خاصة مع ابن نوح).

وأداروا له الظهرَ
يوم المحن!
ولنا المجد -نحن الذين وقفنا
«وقد طمس الله أسماءنا!»
نتحدى الدمارَ . .
ونأوي إلى جبل لا يموت
«يسمونه الشعب!»
نأبى الفرارَ. .
ونأبى النزوحْ!»[1]

سأكتفي ههنا، بالإشارة إلى بعض المواضع التي تم فيها استخدام تقنية تقديس المدنّس، من قبل الشّاعر؛ أمّا الكشف عن جماليّة التقنية، ونجاحها: فسيخصّص له لاحقاً، في الفصل الثالث من هذه الدّراسة، تحليل مفصّل.

من هنا: يتميّز الشّعر العربيّ المعاصر في كونه يعطي الأولويّة لحركيّة الإبداع، والتجربة بحيث «يبدو الشّعر تجاوزاً دائماً للعاديّ، والمشترك، المورث»[2] وذلك صدىً لما ذكره الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة)، في معرض حديثه عن الإبداع و«الاحتفال والصّنعة في التصويرات التي تروق السّامعين وتروعهم»[3]. وكأنّه يشير إلى تقنية تقديس المدنّس، حيث بيّن:

---

(1) المصدر نفسه، ص 468. (مقابلة خاصة مع ابن نوح).
(2) أدونيس، **الشّعرية العربية**، ط6 دار الآداب، بيروت، 2011، ص 59.
(3) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، ص 150.

أنّ الحكم على جودة الشّعر «فيما يصنعه من الصّور ويشكّله من البدع ويوقعه في النّفوس من المعاني التي يُتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق . . . ويُصنع من المادة الخسيسة بدعا تغلو في القيمة وتعلو»[1]. فما أشبه ما قاله بما تسعى الدراسة في بيان كيفيّته من خلال إماطة اللثام عن تقنية تقديس المدنّس التي تصنع من المدنّس قيمة إنسانيّة رفيعة.

ج -التّأثر بالغرب / طبيعته

يتجاوز الإبداع الخلّاق حدود الجغرافيا التي نشأ بها، ويجوب آماداً في التّاريخ ويرود آفاقاً في المستقبل أيضاً بحثاً عن مادّته الأوّلية، ولم يعرف التّاريخ مبدعاً ظلّ رهين محلّيّته التي نشأ بها وكذلك كان دأب الشّعراء العرب المعاصرين -وأقصد المبدعين منهم -الذين لم ينقطعوا عن تراثهم ولم يحيوا به أيضا؛ بل نظروا في التّراث فأحيوا الجانب المبدع والخالد منه، كما أنّهم لم يُؤخذوا بالغرب، بل أخذوا منه أخذ القوي الذي لا تضيع معه الهُويّة والخصوصيّة.

قبل تبيان مدى إسهام تأثّر الشّعراء العرب المعاصرين بالغرب، وبالتّحديد: السّيّاب ودنقل منهم على بروز ظاهرة تقديس المدنّس؛ أودّ أن أشير إلى أنّ وقوفي عند تأثرهم بالشّعر الغربيّ لن يكون من النّاحية الفنية التي أدّت إلى ولادة الشّعر الحرّ على يد السّياب ونازك الملائكة، بل سيكون الوقوف، من أجل رصد

(1) المصدر نفسه، ص 150.

مدى التأثّر من ناحية الموضوعات التي عالجوها، والأدوات التّعبيريّة التي استخدموها في تلك المعالجة، ولم يكن التّأثر بالغرب عند الشعراء المعاصرين واحداً - كما سيظهر - من حيث إسهامه في بروز ظاهرة تقديس المدنّس وبما أن السّيّاب ودنقل ينتميان إلى جيلين من الشّعراء العرب المعاصرين، سأبيّن مدى تأثر كلٍ منهما بالثقافة الغربيّة من ناحية بروز ظاهرة تقديس المدنّس في شعرهما.

1- تأثّر الجيل الأول / بدر شاكر السّيّاب:

السّيّاب صاحب ريادةٍ فنيّةٍ، وحداثيّةٍ لَقب «بأبي الحداثة؛ لأنّه أول شاعر سار في الطريق وحده ليحوّل الأنماط الحداثيّة الأجنبيّة (الغربيّة) وأفكارها إلى أداء فكريّ عربيّ حديث».[1]

فهذا السّيّاب نفسه يبيّن اطّلاعه على شعراء إنكليز ويُلخص ذلك بقوله: «فدرستُ شكسبير وملتون والشّعراء الفكتوريين ثم الرومانتيكيين، وفي سنتيّ الأخيريتين في دار المعلمين تعرفتُ لأول مرة بالشّاعر الإنجليزي ت. س إليوت، وكأن إعجابي بالشاعر الإنجليزي جون كيتس لا يقل عن إعجابي بإليوت»[2] ويوضّح الدكتور نذير العظمة مدى تأثّر السّيّاب بالشّعر الإنكليزي فيقول: «مهما يكن فإنّ شعر سيتويل، وإليوت كان من المصادر

---

(1) أبو عبد الرحمن الظاهري، **بدر شاكر السياب دراسة نقدية لنماذج أو ظواهر فنية من شعره**، كتاب الرياض، العدد 37، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1997، ص 70.

(2) إحسان عباس، **المرجع السابق**، ط6، ص 226.

المباشرة للسّياب باعترافه هو نفسه، وكذلك نشرات الحفريات في العراق، وخاصة مجلة سومر ، ثم الغصن الذهبي، لا موسوعة فريز الضخمة، بل ما ترجمه جبرا إبراهيم جبرا منها، ونشرته مجلة شعر عام 1957»[1].

كما أن السّيّاب قد ذكر «شيللي مع الشّعراء الغربيين الذين حببوا إليه الشّعر الغربيّ . . يذكره مع لامرتين والفرد دي موسين، وغيرهم ممّن قرأ قصائدهم التي ترجمها أحمد حسن الزّيات وعلي محمود طه»[2].

يُستنتج من ذلك: أنّ السّياب قد اطّلع على الشّعر الإنكليزي، واستفاد مما حمله ذلك الشّعر من ثقافة وأساطير، ورموز، ولتحري الدّقة في ذلك التّأثّر من جانب اختيار الموضوعات، يُؤكد الدكتور عبد الواحد لؤلؤة أنّ «التطور الذي حصل في شعر بدر في الأسلوب، والمحتوى أكثر منه في الشكل، وبخاصة في أوائل الخمسينيّات»[3] وهذا ما أسعى في دراستي لرصده، وتضمينات السّياب في قصائده وتعليقاته، ومقدماتها له خير دليلٍ على ذلك التّأثر.

ومن خلال مطالعة ديوان السّياب، أجد أنّ خرقه للسّائد، والعُرف المتواضع عليه، كان يتركّز في الجانب الاجتماعيّ، والسياسيّ، حيث إنّ الحداثة الشّعريّة كانت في بداياتها، ولم تكن قد تخلصت بعد من بعض القيود التي تجعله يلج في مقدسات

---

(1) أبو عبد الرحمن الظاهري، المرجع السابق، ص 122.
(2) المرجع نفسه، ص 139.
(3) المرجع نفسه، ص 13.

دينيّة، وتراثيّة عربيّة، وإسلاميّة كما سيأتي بعد ذلك مع أبناء الجيل الثاني؛ لذلك وجد السّياب في الشعر الغربيّ، وما يحمله من كنوز ثقافيّة، متنفساً حداثيّاً، تحرُّريّاً من ضيق وقيود التراث العربيّ والاسلاميّ. فقام السّيّاب بتفجير الطاقات، والقيم الإنسانيّة التي تحتويها تلك الأساطير، والرموز الغربيّة، فتجده يهدمها تارةً، ويعيد بناءها تارةً أخرى، حسب ما يراه مناسباً لموضوعه. وفي ظلّ ما اجتمع لديه من أدوات فنيّة، وموضوعات اهتدى إليها كان السّيّاب قد حقق مبتغاه، فأُعطي الجرأة التي حَلُمَ بها على تقديس ما يشاء منها، وتدنيس ما يشاء، بغض النظر عن نسختها الأصلية، في ثقافة المصدر الغربيّ، والمتعارف عليها حضاريّاً -إن جاز التعبير -لأنّها خارج العرف الدينيّ في منطقته بفرعيها الإسلاميّ، والمسيحيّ، وحاضنتهما العربيّة، والتي هيّأت له لاحقاً الاقتراب من ذلك العرف.

فأسهمت الجرأة، والحريّة التي يمتلكهما السياب، في قبضه على تقنية تقديس المدنّس إضافةً -بطبيعة الحال -إلى خلفيته الفكرية الشيوعية السّابقة، والتي «كانت تجعله جريئاً في التعبير عن بعض المقدسات، بحيث توحي عباراته بشيء من الاستخفاف، ويبدو أنّه لم يجد راحته، فيما لا يزال يوحي بوطأة التفكير المادي، فأحسّ بالحاجة إلى الإمعان في الهرب، ووقع في تلك الأثناء بشدة تحت إديث ستيويل . . . فاحتذاها، دون تفكير عميق فيما قد تعنيه من الزاوية الدينية»[1].

---

(1) إحسان عبّاس، المرجع السابق، ص 122.

ولتوضيح ذلك، قد يُمكن التوقف عند قصيدة السّياب (رؤيا فوكاي)، لأبيّن كيفيّة تعامل السّياب مع إحدى الأساطير، والرموز الغربية، فقصيدته (رؤيا فوكايا) انبنت على عدّة أساطير، من ضمنها قردة البابيون رمزاً للحنو، والمرحمة، لدى الشّاعرة إديث سيتويل:

«ورغم أنّ العالم استسّر واندثر
مازال طائر الحديد يذرع السماء
وفي قرارة المحيط يعقد القرى
أهداب طفلكِ اليتيم حيث لا غناء
إلا صراخ البابيون زادك الثرى
فازحف على الأربع فالحضيض والعلاء
سيّان «جنكيزُ» و«كنغايْ» كالفناء!»[1]

وظّف السّياب في المقطع السابق الرمز الإنسانيّ (قردة البابيون) التي ترمز إلى الحنو والعطف، لكن السّيّاب حوّلها عن دلالته الرمزيّة كما جاءت عند الشّاعرة سيتويل، من قردة ترعى طفلاً بشريّاً، إلى قردةٍ لا تكترث بصراخ الطفل، الذي بقي من دمار هيروشيما، وعبّر الظاهري عن هذا التّحول بأنّ «ثمّة مدلول إنسانيّ لدى حيوان هو القردة، استعاره (السّياب) من الشّاعرة سيتويل، ووظّفه بمدلول آخر، يعني اليأس، وانعدام أيّ أثر للرحمة، والمواساة في العالم الجديد»[2]. وتقنية التحويل هذه أو تغيير

(1) بدر شاكر السّياب، **المصدر السابق**، ص 34. (من رؤيا فوكاي).
(2) أبوعبد الرحمن الظاهري **المرجع السابق**، ص 257.

المدلول هو ما أعنيه في دراستي، أيّ تحويل المقدّس إلى مدنّس، أو تحويل المقدّس إلى مدنّس، وإن وصفه بعض النّقاد بتوظيف رمزٍ، أو أسطورةٍ بـ (مدلول آخر) كما جاء في تعليق الظاهري السّابق، أو كما أشار إليه الدكتور عبد الواحد لؤلؤة بتسمية هذه الاستخدام بـ «نوع جديد من التطور والقلب»[1] في إفادة السّياب من قصائد سيتويل؛ لذلك وصف هذه الإفادة «بالسّلبية».[2]

ولم يشر أحد منهما، أو من غيرهما للتّوظيف الموضوعيّ، والفنيّ الذي سعيتُ، لبيانه في هذه الدراسة وهو (تقديس المدنّس).

وثمّة رموزاً أخرى تناولها السّياب بالتّوظيف ذاته، ومنها اللؤلؤ، الذي يرمز إلى بروز الحياة وسط الموت:

«أبوك رائد المحيط نام في القرار
من مقلتيه لؤلؤ يبيعه التجار
وحظك الدموع والمحار»[3]

ليفسّر السّياب المقطع السّابق، بأنّه مستمدّ من «أغنية أريل من عاصفة شكسبير حيث قام السّاحر بروسبير بتسخير روح الهواء على عمق خمسة أذرع لينام فرديناند في قرارة البحر وعيناه لؤلؤتان»[4] لتتحول اللؤلؤتان إلى رمز. بيّن السّياب أيضاً: أنّ إليوت في الأرض اليباب «قد اتخذه رمزاً للحياة من خلال

---

(1) المرجع نفسه، ص 257.
(2) المرجع نفسه، ص 257.
(3) بدر شاكر السّياب، **المصدر السابق**، ص 33. (من رؤيا فوكاي).
(4) المصدر السّابق، ص 233.

الموت، ولكن لاحظ كيف حَوّلت «يبيع التجار» المعنى؟!»[1]
إذن، فقد حوّل السّياب المقدّس (اللؤلؤتين) رمز الحياة إلى مدنّس، استهلاكيّ، يُباع ويُشترى.

من ذلك كلّه يمكن الخلوص، إلى أن السّيّاب قد استغلّ تلكم الينابيع الثّقافية الغربية الجديدة عليه بأساطيرها، وموضوعاتها، وشخوصها؛ المدنّس منها، والمقدّس؛ ليمارس حرّيته في تقديس ما يشاء، وتدنيس ما يشاء، خدمةً لرؤيته، حيث وجد فيها فضاء من حرّية التّعبير، فاستثمرها استثماراً فنيّاً، فتح من خلاله المجال للجيل للثاني من روّاد الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، ليتابعوا في سبيل تأسيس، واختراع تقنية فنية تُوظَّفُ، وتُأصَّلَ، استناداً على أرضيّة فنيّة مؤسسة وصلبة.

2- تأثّر الجيل الثاني / أمل دنقل:

كان دنقل من أهم شعراء الجيل الثاني، صاحب السّياب في المرض، والموت المبكر، حيث كان دنقل في مرضه الأخير «يغيب، ويعود ليكرّر مقاطع من قصائد أحبّها؛ كانت قصائد السّيّاب هي الأكثر ترديداً لديه، كان أمل دنقل يدرك بحسّه الإنسانيّ قيمة هذه القصائد، لاباعتبار السّياب رفيق مرض، بل للقيمة الفنيّة التي ضمتها هذه القصائد ... وفي العراق جوع.. ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع»[2] وتؤكد ذلك الرّبط وتأثّر أمل

---

(1) المصدر نفسه، ص 233.

(2) محمد شعير، **الحداثي بلا ادّعاءات**، صحيفة السفير، 8/ 3/ 2013. العدد 12425، ص 19.

دنقل بالسّيّاب، شهادة النّاقدة عبلة الرويني زوجة أمل دنقل: «إنّ السّياب شاعر مهم، ليس في تجربة أمل الشّعريّة، وإنّما في حياة جيل كامل من الشّعراء المصريين، ضاعف من أهمية الربط النقديّ والإنسانيّ في تجربتهما المشتركة مع المرض». [1]

قد يكون من الصعوبة بمكانٍ العثور على عبارةٍ قاطعةٍ، تبيّن منابع دنقل الثقافية، لكن من خلال مقابلة أُجريتْ معه، يُمكن استنتاج بعض مصادره الثقافيّة يقول فيها: «اكتشفتُ أنّه لا يكفي الإنسان أن يكون شاعراً، وقادراً على كتابة الشعر، فهناك كثير من التيارات الفكريّة، والثقافيّة التي كانت تموج في ذلك الوقت (أي في الستينيّات من القرن الماضي) وكان لابدّ من الإلمام بها. وهكذا انقطعتُ عن قول الشّعر من سنة 1962 م حتى سنة 1966م وكرّست هذه الفترة للقراءة». [2] وهذا التّصريح يدل على إدراك دنقل أهمّية الثّقافة بشكل عام، دون تحديدٍ لمصادرها؛ عربيّة كانت أو غربيّة، لكن ثمّ مصدر أكثر دقة يمكن أن يعين في الكشف عن الينابيع الثقافيّة، والتكوين الفكريّ عند أمل دنقل؛ إنّه ديوانه الشعريّ، فمن خلال قصائده يظهر اطّلاعه على المثيولوجيا، والأساطير الفرعونيّة، واليونانيّة، والرومانيّة.

إنّ هذا الاطلاع أمر جليّ، من خلال استدعائه لشخصيات، وأساطير من مثل: أوزوريس وإيزيس، ورمسيس وسبارتكوس، وهانيبال وسيزيف، لكن في استدعائه، وتوظيفه لهذه الشخصيات

---

(1) المرجع نفسه، ص 19.

(2) كاظم جهاد، مقابلة مع دنقل، صحيفة القبس، 7/ 5/ 2008، العدد 12549، ص 4.

والأساطير، وحتى الوقائع التاريخيّة، غالباً ما يأتي بها مخالفاً لما هي عليه في الأصل، معتمداً تقنية تقديس المدنّس، وتدنيس المقدّس، من أجل أن تتسق ورؤيته المعاصرة، مولّدةً دلالاتٍ يتشوف إليها فانظر إلى قصيدته (كلمات سبارتكوس الأخيرة) كيف جعل الثائر اليوناني (سبارتكوس) «الذي قاد ثورة للمستعبدين ضد الإمبراطورية الرومانيّة استمرّت من سنة 73ق.م إلى سنة 71ق.م»[1] يتكلم:

«يا قيصر العظيم: قد أخطات.. إني أعترف
دعني -على مشنقتي -ألثم يدك.
ها أنذا أقبل الحبل الذي في عنقي يلتفّ
فهو يداك، وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك
دعني أُكَفَّر عن خطيئتي
أمنحك -بعد ميتتي -جمجمتي
تصوغ منها لك كأساً لشرابك القوي»[2]

فصوّر سبارتكوس، الثائر الرومانيّ، الذي رفض الظلم، والعبوديّة، وثار عليهما بمشهد الذليل الذي يستجدي عطف القيصر الذي ثار عليه.

لقد جرّد دنقل هذا الثّائر من ملامحه التّاريخية، واستبدل سبارتكوس المعاصر الخانع الذليل بسبارتكوس الثّائر التاريخيّ،

---

(1) الموسوعة العربية العالمية، ج12، ط2، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، 1999، ص 107.
(2) أمل دنقل، المصدر السابق، ص 150. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).

وكلّ ذلك تم فنياً عبر تقنية تدنيس المقدس، لدواعٍ ستناقش وتفصّل في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

وفعل الأمر ذاته مع (سيزيف) الذي كان محكوماً عليه بحمل صخرة ضخمة، من أسفل الجبل حتى قمته، فإذا ما وصل إلى القمة سقطت الصخرة منه إلى أسفل الوادي، وأُجبر على حملها مرة أخرى وهكذا دواليك، فصار سيزيف في المثيولوجيا الإغريقيّة رمزاً للعمل العبثيّ، والعذاب الأبديّ:

« «سيزيف» لم تعد على أكتافه الصخرةْ
يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيقْ
والبحر.. كالصحراء ... لا يروي العطش
لأن من يقول «لا»، لا يرتوي إلا من الدموعْ!»[1]

فأمل دنقل أعطى من تجربته، ورؤويته المعاصرة، أبعاداً لشخصية (سيزيف) في المثيولوجيا الإغريقيّة، فتعاطف معه عبر تقنية تقديس المدنّس، لينهي عمله العبثيّ وألمه الأبديّ، ليعطيها لأبناء هذا الجيل المعاصر.

هكذا كان تعامل دنقل مع تلك الشّخصيات، والأساطير الغربية، فلم يكن تلقيه تلقياً سلبيّاً؛ بل كان يُعمل رؤيته فيها لتتسق مع حاضره الراهن ومستقبله المنشود.

في المقابل، ثمّة نقطة يجدر الوقوف عندها، تتعلق بأثر الثقافة غير العربيّة عموماً، والغربيّة خصوصاً على أمل دنقل، وهي

---

(1) المصدر نفسه، ص 148. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).

أنّ انتشارها في شعره، لم يكن بتلك الكثرة عند شعراء الجيل الأول من الشّعراء المعاصرين؛ فدنقل «يختلف عن شعراء الجيل الأول، أمثال: بدر شاكر السّيّاب، وصلاح عبد الصبور وأدونيس والبياتي الذين يُكثرون من هذه الرموز ؛والسبب في قلّة استخدام الرموز الأجنبيّة وميل الشّاعر إلى الرموز العربيّة، والتراث القوميّ، هو أنّ القارىء العربيّ ليس لديه خلفية ثقافيّة للميثولوجيا والأساطير الأجنبيّة، وبوجود التّراث العربيّ الذي يعيش في وجدان الأمة العربية فهو يبحث عن أرضيّة مشتركة بينه وبين متلقي شعره»[1] ، فكان هاجس التّواصل مع متلقي شعره حاضراً في ذهنه، و«يروي أمل دنقل مرة، أنّه أسمع الناقد الدكتور لويس عوض قصيدة جديدة له، تدور حول أسطورة فرعونيّة قديمة يرد فيها حديث عن (الأخوين باتا) ظهر على لويس عوض أنّه لم يفهم ما يسمع ، إذ قال لأمل: ما الذي تريد أن تقول؟ ومن هما الأخوان باتا؟».[2] ومن دون الدخول في مناقشات الأسباب التي تتعلق بالهويّة، والظرف السياسيّ، والقوميّ في ستينيّات القرن الماضي، التي يسوقها دنقل؛ لعدم إكثاره من التّراث الغربيّ، وإقباله على التراث العربيّ؛ فإنّه يؤكد أنّ «أول فارق يميّز جيله من جيل الشّعراء السّابقين، أمثال: صلاح عبد الصبور في استخدام الأسطورة العربيّة، والتراث العربيّ، هو أنّ جيله يعتبر الانتماء إلى

---

(1) عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 142.

(2) جهاد فاضل، أقنعة أمل دنقل، صحيفة الرياض، 26/ 6/ 2008، العدد 14612، ص 18.

الأسطورة العربيّة، والتراث العربيّ، هو المهمة الأولى، بخلاف الجيل السّابق الذي كان يعتمد التّراث اليونانيّ، والتراث الإغريقيّ، ويعتبر الانتماء إلى التّراث العالميّ هو واجب الشاعر»[1].

قد يمكن الوصول في نهاية عرض بعض ملامح تأثّر الشّعراء العرب المعاصرين بالثقافة الغربيّة، وإسهام ذلك التّأثر في بروز ظاهرة تقديس المدنّس في الشّعر العربيّ المعاصر إلى نتيجة وهي: أنّ الجيل الأول وجد في الثقافة الغربيّة، وما تحتويه من أساطير، ورموز، وقصص تاريخيّة فضاء يُمارس فيه حرّيته، ورؤيته، وشغبه الفنيّ، دون رقيب، أو حرج من انتقاد حيث يقدّس، ويدّنس من تلك الثقافة حسب ما يخدم رؤيته، وبذلك تكون ظاهرة تقديس المدنّس كتقنية قد بدأت بالبروز، ومن الملاحظ وقتئذٍ أنّها لم تشتغل على المقدّسات في التّراث العربيّ، والإسلاميّ إلّا في حدود ضيقة، لا تعدو أن تكون إشارات بعيدة. إلى أن أتى الجيل الثاني الذي أخذ من الجيل الأول ملامح هذه التقنية الفنيّة/ تقديس المدنّس والتي بدأتْ تدخل في نسيج الشّعر العربيّ المعاصر، حيث إنّ الثقافة الغربية لم يكن لها كبير الأثر في بروز هذه الظاهرة/ تقديس المدنّس عند شعراء الجيل الثاني كما كان الحال على شعراء الجيل الأول، بل كانت بداية بروز ظاهرة تقديس المدنّس عند شعراء الجيل الأول، واستثمارها في إطار

---

(1) جهاد فاضل، قضايا الشّعر الحديث، ط1، دار الشروق، بيروت، 1997، ص 354.

الثقافة الغربية وما تضمنه من تراث السّبب الرئيس في بروزها الجليّ، والجريء عند شعراء الجيل الثاني الذين شرعوا باستخدامها، وتوظيفها على التراث العربيّ والإسلاميّ إضافة للتّراث الغربيّ.

المبحث الثالث
أبعاد المدنّس في الشّعر العربيّ المعاصر

ينحو العمل في هذا المبحث إلى تلمس بعض أبعاد، ومناطق المدنّس، أو المقدّس الذي تم تدنيسه في الشّعر العربيّ المعاصر من خلال شعر كلّ من: السّياب ودنقل؛ وسعياً إلى ضبط ذلك منهجّياً، سيُقسّم هذا المبحث حسب موضوعات المدنّس / المقدّس التي ستُدرس، وما يتضمنه كلّ موضوعٍ من شخصيات، ليُكشف عن طبيعة تلك الشخصيات، وحركيّتها، من خلال طريقة تعامل الشّاعرين مع الموضوعات والشخصيات؛ تقديساً كان أم تدنيساً.

أ - الاحتفاء بالعُصاة / تقديس المدنّس:

يسعى الشّعراء الذين يبتغون توظيف تقنية تقديس المدنّس في شعرهم، إلى اختيار المادّة المناسبة لهذا التوظيف، والتي تشف عن قيم إنسانية غفل عنها كثيرون، والتقطتها رؤيتهم الشّعرية النّافذة إلى أعماق تلك المادة، وعناصرها الأوّليّة، ومن تلك المواد: احتفاء الشّعراء بالعصاة، والمتمرّدين الخارجين على الطاعة الرّبانية في التّراث الديني ومن هؤلاء العصاة:

1- الشّيطان:

تُشير القصة الدينية التي تروي قصة خلق الله لآدم، إلى أنّ الله أمر الملائكة أن تسجد لآدم، فاستجابت الملائكة جميعاً إلا إبليس «وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين»[1]. فأبّدت الرؤيةُ الدينيّة النظرةَ الاجتماعيّة المتداولة عن إبليس، المارق على الأوامر الرّبانية، ليأتي الشّاعر أمل دنقل، ويرى إلى هذا المشهد السّماويّ رؤية تخالف الرّؤية الدينيّة السّائدة لهذا المشهد، حيث وجد دنقل في موقف إبليس - الذي غدا شيطاناً يرمز للشرور في هذا العالم، بسبب رفضه لأوامر الله كِبراً منه - موقفاً يجسّد رفض الذل، والخنوع، وممارسةً للحرية، وتعبيراً عن الكبرياء، استحقّ الشيطان من أجله المجد والخلود:

«المجد للشيطان . . معبود الرياحْ
من قال «لا» في وجه من قالوا «نعمْ»
من علّم الإنسان تمزيق العدمْ
من قال «لا» فلم يمت؛
وظل روحاً أبدية الألمْ!»[2]

فأمل دنقل اختار هذا المشهد الدينيّ المعروف، بشخوصه، ومواقفه كلّها؛ ليسلّط الضوء على الطبيعة الحركيّة لموقف إبليس الرافض/ العاصي للأوامر الرّبانية، من أجل أن يقبض على قيمةٍ

---

(1) البقرة/ 34.
(2) أمل دنقل، المصدر السابق، ص 147. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).

إنسانيةٍ من موقف إبليس؛ وهي ممارسة الحريّة، ليغدو رمزا سرمديّا للحريّة؛ كونه أول من مارسها، ودفع ثمن هذه الممارسة بأنْ طُرد من رحمة الله، وتوسل دنقل في سبيل استخراج هذه اللؤلؤة الإنسانيّة ذات القيمة الرفيعة (الحرية) من تلك الصدفة المدنّسة (إبليس) وسائل فنيّة، ستُناقش في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

2- قوم نوح:

قصة قوم نوح، والطوفان الذي حلّ بهم من القصص القرآنية التي وجد فيها الشّاعر أمل دنقل مادة له ، حيث تتلخص القصة المعروفة، بأنّ النبي نوح أُرسل إلى قومه، يدعوهم إلى الإيمان بالله، فآمن به نفر قليل، وكفرت به الأكثريّة، فحلّ عقاب الله (الطوفان) على من كفر به، ونجّى الله المؤمنين به، من خلال السّفينة التي أمر الله نوحاً أن يصنعها، فركب معه المؤمنون، ومن كلّ زوج «وأُوحي إلى نوح أنّه لن يؤمن من قومك إلا من قد آمن فلا تبتئس بما كانوا يفعلون، واصنع الفلك بأعيننا ووحينا ولا تخاطبني في الذين ظلموا إنّهم مغرقون».[1]

وقف دنقل عند هذه القصة، وأدخلها في نسيجه الشعريّ، برؤيةٍ فنيةٍ خاصةٍ به؛ ليقدّس الذين كانوا من الظالمين في العرف الدينيّ، وكفروا بنوح، ولم يؤمنوا به / المدنّس، من خلال قصيدته (مقابلة خاصة مع ابن نوح) وابن نوح كما ورد في القصّة

---

(1) هود/ 36-37.

القرآنيّة كان في صف من لم يؤمنوا بنوح، ورفض ركوب السفينة، عندما بدأ الطوفان «وهي تجري بهم في موج كالجبال ونادى نوح ابنه وكان في معزل يا بنيّ اركب معنا ولا تكن مع الكافرين، قال سآوي إلى جبل يعصمني من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم، وحال بينهما الموج فكان من المغرقين»[1] فحرّر دنقل بعض الإشارات المدنّسة في العُرف الدينيّ، التي وردت في القصة من دلالاتها في السياق الديني، مستخدماً تقنية تقديس المدنّس، ليستخرج قيمةً إنسانيةً، تتمثل بحب الوطن والتّمسك بالأرض، ليسبغ على المدنّس المجد / تقديس :

«ولنا المجد -نحن الذين وقفنا

«وقد طمس الله أسماءنا!»

تتحدى الدمار . .

ونأوي إلى جبل لا يموت

«يسمونه الشعب»!»[2]

هكذا رأى دنقل الجبل الذي ذكره ابن نوح في الآية القرآنيّة (جبل يعصمني)؛ إنّه الشّعب، فكان قوم نوح الذين لم يؤمنوا بنوح، وأُغرقوا بالطوفان، من المواد المدنّسة في العُرف الدينيّ التي قدّستها رؤية دنقل الشّعريّة، عبر استخدام تقنية تقديس المدنّس.

---

(1) هود/ 42-43.

(2) أمل دنقل، المصدر السابق، ص 468. (مقابلة خاصة مع ابن نوح).

ب - تشويه صورة الأبطال / تدنيس المقدّس:

كما احتفى الشّعراء بالعُصاة، والمدنّسين في العُرف الدينيّ، وقاموا بتقديسهم، فإنّهم شوّهوا / دنّسوا أبطالاً ورموزاً / مقدسا، من خلال خرق الشّعراء لتواضعاتٍ راسخةٍ، متجاوزين المعطى الدينيّ، أو الاجتماعيّ، أو التاريخيّ، أو حتى الأسطوريّ.

ليأتي الشّاعر المعاصر إلى أبطال من تلك المعطيات النّاجزة، ويقوم بتكسير بنى الرؤية المألوفة عنهم، ويعيد استحضارهم إلى زمنه المعاصر بلبوس آخر، ودلالات جديدة، منبجسة عن الأبطال أنفسهم، لتكسر أفق توقع المتلقي بالسّيرورة العالقة، والرّاسخة بذهنه، ليبدّل الشّاعر المبدع تلك السّيرورة إلى صيرورةٍ، وخلقٍ جديدٍ. فها هو أمل دنقل يستحضر سبارتكوس، ذلك الثائر الذي قاد ثورة للعبيد والمستضعفين على الإمبراطورية الرومانيّة؛ ليغدوا رمزاً إنسانيّاً للثورة، والكفاح من أجل المطالبة بالحقوق؛ ليلقي كلماتٍ يعدّها وصايا لهذا الجيل المعاصر الذي يعيش زمن الشّاعر:

«وإن رأيتم طفليَ الذي تركته على ذراعها بلا ذراعْ
فعلّموه الانحناءْ!
علّموه الانحناءْ!»[1]

استدعى دنقل ذلك الثائر سبارتكوس، من زمنٍ موغل بالقدم محمّلاً بدلالةٍ ثورية، وشجاعة، ورفض للظلم والخنوع، فكان

(1) المصدر نفسه، ص 149. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).

البعد السيميائيّ لسبارتكوس، القارّ في الأذهان، ينتمي إلى الحقل الثوريّ الذي يجعل المتلقي ينتظر كلمات مشحونة بدلالات هذا الحقل، وإذ بدنقل يأتي بسبارتاكوس مخالفاً كلّ ما كان متوقعاً؛ ليطلب من الجيل المعاصر، أن يعلّموا طفله، وكلّ الأطفال الانحناء، والخنوع، والرضا بهذا الواقع الذليل والبائس.

وتستمر العلامات، ودلالاتها القديمة في قصيدة كلمات سبارتكوس الأخيرة بالشّغب، والهلوسة لإنتاج دلالات جديدة، ممعنة في تدنيس سبارتكوس الرّمز التاريخيّ للثّورة، ومقاومة الاستعباد:

«فعلّموه الانحناءْ
وليس ثَمَّ من مفر
لا تحلموا بعالمٍ سعيد
فخلف كل قيصرٍ يموت: قيصرا جديد!
وخلف كل ثائر يموتُ: أحزانٌ بلا جدوى . .
ودمعةٌ سدى!»[1]

ليبلغ الخضوع عند سبارتكوس المعاصر ذروته، من خلال التّكرار الملحّ لجملة «علّموه الانحناء» وليُمزجَ مع مرارة اليأس من التغيير، والتطلع إلى «عالم سعيد»، بل إنّه عدّ كل محاولة للتغيير هي ضربٌ من العبث، و«دمعةٌ سدى».

كل التّشويه الذي حصل لسبارتكوس التاريخيّ، وما يحيط به

---

(1) المصدر نفسه، ص 149. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).

من فضاء إشاريّ يتضمن تجليات شخصيته الثورية القارّة في أذهان كلّ من اطّلع على سيرته، وما أسفر عنه هذا التّشويه من انتقال من فضاء الثورة على الظلم والاستعباد، والأمل بالغد الجميل، والحتميات التّاريخيّة، إلى فضاء الخنوع والرضا بالذّل، واليأس من أيّ تغيير تم عبر تقنية تدنيس المقدّس.

ج - الحطّ من النّسب العربيّ/ تدنيس المقدّس:

منذ العصر الجاهلي إلى هذا اليوم، والعربيّ يعتز بنسبه، سواء أكان ذلك انتماءً للقبيلة أم للأسرة فمن الناحية السياسيّة، كانت القبيلة في العصر الجاهلي تُشكِّلُ الوطن بالنسبة إلى العربيّ، في غياب مفهوم الوطن المعاصر، إضافة إلى تشجيع النعرات القبليّة، التي تشحذ هذا الانتماء القبليّ، وتغذّيه، من خلال الشعراء الذين كانوا يتغنون بفضائل قبائلهم، كما أنّ المجتمع العربيّ آنذاك كان ينقسم إلى طبقتين من الناحية الاجتماعيّة؛ هما طبقة الأحرار، وهم أبناء القبائل، والنّسب المعروف، وطبقة العبيد الذين لا ينتمون إلى قبائل عربيّة من حيث النّسب، ونتج عن ذلك عديد من القيم، التي كان يفاخر بها العربيّ؛ منها الكرم، وإغاثة الملهوف، والدفاع عن العِرض، وفي قصة إسلام هند بنت عتبة دليل على بعض المكارم، التي تتصل في السّياق الذي ترومه هذه الجزئية من الدراسة؛ حيث يُروى أنّ هنداً عندما قررت الدخول في الإسلام، ذهبت إلى الرسول الكريم، من أجل مبايعته على الإسلام «فقال لها رسول الله صلى الله عليه وسلم: أبايعك على ألا تشركي بالله شيئا، ولا تسرقي، ولا تزني. قالت: أو

تزني الحرة؟»[1]. فيُستنتج من هذه القصة أنّ العربيّة في العرف العام لا تزني، ولا تمتهن البغاء، لأنّ الأعراف القبليّة تعدّ ذلك أمراً شائناً يقدح بمكانتها، ونسبها العريق، ومازال هذه الأمر موجوداً إلى هذا اليوم، وما يُسمع بين الفينة والأخرى عما يسمّى جرائم الشرف في المحاكم العربيّة، له خير دليل على استمراريّة ذلك العرف، إضافةً إلى أنّ عدم تكافؤ النّسب قد يقف حائلا دون الزواج، وما يترتب على ذلك من آفاتٍ اجتماعية تدفع ثمنها - في أحيان - المرأة العربيّة مثل ظاهرة العنوسة المنتشرة في بعض المجتمعات العربيّة، وقد أدرك السّياب خصوصيّة، ومكانة النسب عند العربيّ ، كما أدرك تردي الواقع العربيّ السياسيّ، والاجتماعي فأراد أن يعرّي هذا الواقع ، فلجأ إلى تقنية تدنيس المقدّس، فقام بتدنيس النّسب / المقدّس عند العربيّ، فصوّر مومسا أعطاها اسما عربيا صريحا «سليمة»، وجعلها تنادي، وتعرض جسدها على السّكارى وعلى جميع المارّة في حي البغاء بأسلوب وضيع:

«مازلت أعرف كل ذاك، فجربوني يا سكارى
من ضاجع العربية السمراء لا يلقى خساراً
كالقمح لونك يا ابنة العرب،

. . .

لا تتركوني: فالضحى نسبي:

---

(1) أحمد بن علي العسقلاني، **التلخيص الحبير**، مؤسسة قرطبة، الرياض، 1995، ص 100.

من فاتحٍ، ومجاهدٍ، ونبي!
عربية أنا: أمتي دمها
خير الدماء .. كما يقول أبي.
فيي موضع الإرجاس من جسدي، وفي الثدي المذال
تجري دماء الفاتحين. فلوثوها، يا رجال»[1]

يزخر المقطع السّابق بعلامة سيميائيّة مميّزة، وهي الاعتزاز بالنسب العربيّ، وما ينضوي تحته من متعلقات تتصل بالماضي العريق، والأمجاد الغاربة، والنبوة، مكلّلة بالفتوحات، لكنّ الشاعر ساق كلّ ما تتضمنه تلك العلامة السيميائيّة في علاقة تعارضية مع أفعال الحاضر، المنبتّة عن الماضي؛ فإذ الحُرةُ العربيّة مومسٌ، وإذ المومس تستجدي من يضاجعها، وتُغري من يضاجعها بما كان يفخر به العرب، إنّه تدنيس المقدّس في أكثر أشكاله الاجتماعيّة والتاريخيّة تطرفاً.

د – التضامن مع الطّبقات الاجتماعية الوضيعة / تقديس المدنّس:

بحث الشّعراء المعاصرون عن أيّ مدنّس يعدّونه صالحاً ليكون مادّة شعريّة، وفنيّة، ليقدّسوه فنبشوا في الثقافة الدينيّة، والتاريخيّة، ووقعوا على مبتغاهم من ذلك، فاتجهوا إلى مجتمعهم، فحفروا في طبقات المجتمع بحثاً عن مدنّس يقدّسوه، ليخرقوا تواضعاً اجتماعيّاً فحظي السّيّاب بطبقة البغاء على ضالته

---

(1) بدر شاكر السّياب، المصدر السابق، ص 123. (المومس العمياء).

وعلى مدنّسه المنشود هذا المدنّس الذي لم يكتفِ بأنْ أتى بمومس كبقية المومسات بل هي عمياء، ليخرق بذلك كل المواضعات الاجتماعيّة، والنفسيّة، والتاريخيّة، ويجدل من كل ذلك قصيدته (المومس العمياء) حيث يصوّر ما يغيب عن ذهن كلّ الزّناة، والسّكارى الذين يرتادون حي البغاء ويعافون هذه المومس العمياء التي تعرض جسدها، لتُسكت جوعها وهي تنادي :

«لا تتركوني يا سكارى
للموت جوعاً، بعد موتي -ميتة الأحياء -عارا. »[1]
فيغيب عن أذهانهم أنّها كانت كبقيّة النساء:
«هذا الذي يأبى عليها مشترٍ أن يشتريه
قد كان عرضاً -يوم كان -ككل أعرض النساء!
كان الفضاء يضيق عن سعة، وتُرخص الدماء
إن رنق النظر الأثيم عليه. كان هو الإباء
والعزة القعساء والشرف الرفيع »[2]

ليصوّر السّياب واقع المومس البائس المحزون، وهي تتذكر طفولتها، وماضيها السّعيد «وعلى التداعي التذكري والرجعات الخاطفة، اعتمد السّياب كثيراً في قصيدته (المومس العمياء) حتى جاءت سلسلة: حلقاتها الرؤية أو التأمل في الواقع، والاستذكار»[3].

---

(1) المصدر نفسه، ص. 124 (المومس العمياء).
(2) المصدر نفسه، ص. 126 (المومس العمياء).
(3) إحسان عبّاس، المرجع السابق، ص. 142

إنّ السّياب في بنائه الشعريّ لهذه القصيدة، لا يكتفي بتقديسه للمدنّس، بل يحاول أن يجعل المتلقي يشاركه تقديس المدنّس أيضاً، من خلال تلك المشاهد السينمائيّة الخاطفة، التي تتنقل بين ماضي المومس وحاضرها، وليشرْعنَ السّياب تقديسه لتلك المومس العمياء تراه يصف انهمارها النفسيّ، ومحاولتها التفلّت، والهروب روحيّاً من واقعها؛ من خلال ندائها، واستغاثتها أباها؛ ليخلصها من واقعها الذي تعيشه، وينقلها إلى حياة مغايرة تتجاوز الواقع المعطى:

«أبتي . . . أغثني، بيد أنّك لا تصيخُ إلى النداء،
لو كنت من عرق الجبين ترشها ومن الدماء
وتحيلها امرأة بحقٍ، لا متاعاً للشراء
كلّلتَ منها بالفخار، وبالبطولات الجباها!»[1]

لكن هيهات أن يسمع أبوها نداءها، وينقذها من هذا الواقع المهين، ويحيلها خلقاً جديداً؛ امرأة مصونة من دنس الأيادي الآثمة، وهو في عالم الموتى. في حَمْأةِ هذه التداعيات النّفسيّة، والاختلاجات الرّوحية، حيث يمعن السّياب في تقديس هذه المومس من خلال إبراز حقدها، وتسويغ ذلك الحقد على كلّ الرّجال لتقرّر أنّها ستعيش طالبةً ثأرها من كل من أوصلها إلى هذا الواقع:

«ستعيش للثأر الرهيب
والداءِ في دمها وفي فمها»[2]

---

(1) بدر شاكر السّياب، **المصدر السابق**، ص 126. (المومس العمياء).
(2) المصدر نفسه، ص 126. (المومس العمياء).

وبيّن قدسية ذلك الثأر الذي تطلبه هذه المومس ومسوغاته:

«... بأنّهم قتلوا أباها وتلقّفوها يعبثون بها وما رحموا صباها،
ولم يبتغوها للزواج لأنّها امرأة فقيرهْ،
واستدرجوها بالوعود لأنّها كانت غريرهْ،»[1]

إنّه حقد على من أراق طفولتها، واستغل أحلامها، وفقرها، لتؤول مومساً في حي البغاء، وبعد كلِّ ذلك الحشد؛ من المشاهد التي يستدعيها السّياب من زمن المومس في طفولتها، وإسقاطها على مشاهد من واقعها، ليصنع منها مقدساً يوغل في القداسة، والسّموّ عندما يجعل المومس تستثني من حقدها، وتغفر لمن لا يملكون حولاً ولا قوّة من الرّجال:

«كلّ الرجال؟ وأهل قريتها؟ أليسوا طيّبين؟
كانوا جياعاً - مثلها هي أو أبيها - بائسين،
هم مثلها - وهم الرجال - ومثل آلاف البغايا
بالخبز والأطمار يؤتجرون »[2]

ليضفي السّياب على حقدها صفة النبل، عندما تُميّز بين من آذاها، وشارك في صنع واقعها، والشّر متأصل فيه، وبين أولئك الطيّبين؛ أمثال أهل قريتها، والسّكارى الذين يرتادون أماكن البغاء، ولا يملكون قوت غدهم.

---

(1) المصدر نفسه، ص 128. (المومس العمياء).
(2) المصدر نفسه، ص 128. (المومس العمياء).

بهذا يكمل السّياب دائرته المقدّسة لهذه المرأة المومس، التي اختارها من أدنى طبقات المجتمع، وضاعة في العرف الاجتماعيّ، ليخلق منها عدة قيم اجتماعيّة مقدّسة ستتجلى في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

هـ - ظاهرة تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس في نصوص شعريّة أخرى:

سأورد بعض النّصوص الشعريّة الإضافيّة كأمثلة؛ لترسيخ ظاهرة تقديس المدنّس/ تدنيس المقدّس في ذهن القارئ، وسيكون الاختيار من نصوص للسّيّاب بغية تحري التوازن بين نصوصه، ونصوص دنقل. إذ كانت قصائد دنقل في الفصل الثاني هي الأكثر حضوراً في الدراسة، ومن هذه النّصوص:

- ما قام به السّيّاب في قصيدة (المبغى) من تدنيس لبغداد، تلك المدينة لها رمزيّتها في التاريخ العربيّ والإسلاميّ حيث شبّهها بالمبغى الكبير، وبالجثّة:

«بغداد؟ مبغى كبيرْ
(لواحظ المغنِّية
كساعةٍ تتكُّ في الجدارْ)
يا جثة على الثرى مستلقيهْ
الدود فيها موجةٌ من اللهب والحريرْ»[1]

- كما وظّف السّيّاب في قصيدة (في المغرب العربيّ) رموزاً

(1) المصدر نفسه، ص 100. (المبغى).

دينيّة بدءاً من (اللّه) والنبيّ (محمد)، ورمزيّة المئذنة، ليقوم بتدنيسها :

«فنحن جميعنا أموات
أنا ومحمد والله.
وهذا قبرنا : أنقاض مئذنةٍ معفّرةٍ
عليها يُكتبُ اسم محمدٍ والله،
على كسرةٍ مبعثرةٍ
على الآجرّ والفخّارْ»[1]

- كذلك في قصيدة (في المغرب العربيّ) يقوم بتدنيس مقدّسات دينيّة (المسيح):

«وفي باريس تتخذ البغايا
وسائدهنّ من ألم المسيحِ
وبات العقمُ يزرع في حشاها
فم التنّين: يشهق بالفحيحِ»[2]

- في قصيدة (المخبر) يستخدم السّيّاب تقنية تقديس المدنّس أيضاً ؛ والمدنّس في هذه القصيدة هو (المخبر) والتقديس هنا هو نوع من التعاطف، أو التفهم لحالة هذه المخبر، أو دعوة لمعرفة الأسباب التي جعلته يقبل بهذا العمل :

---

(1) المصدر نفسه، ص 60، (في المغرب العربيّ).
(2) المصدر نفسه، ص 64، (في المغرب العربيّ).

«سحقاً لهذا الكون أجمعَ وليحلّ به الدّمارْ!
ما لي وما للناس؟ لست أباً لكل الجائعين
وأريد أن أروى وأشبع من طوًى كالآخرين
فلينزلوا بي ما استطاعوا من سباب واحتقار
لي حفنة القمح التي بيدي ودانية السنين
- خمسٌ وأكثر . . . أو أقلّ - هي الربيع من الحياة
فليحلموا هم بالغد الموهوم يبعث في الفلاة
روحَ النماء، وبالبيادر وانتصار الكادحين
فليحلموا إن كانت الأحلام تشبع من يجوع». [1]

(1) المصدر نفسه، ص 24، (المخبر).

خاتمة الفصل الأول

تناولتُ في الفصل الأول ثلاثة مباحث تتعلق ببروز ظاهرة تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس في الشّعر العربيّ المعاصر، فبدأتُ بالإرهاصات التّاريخيّة، والمعاصرة لهذه الظّاهرة في الشّعر العربيّ المعاصر حيث بيّنتُ: أنّ بذور هذه الظاهرة كانت موجودة منذ العصر الجاهليّ، والتي تمثلت في خرق الأعراف المجتمعيّة، وانبثاق بعض الظواهر الاجتماعيّة كظاهرة الصعاليك، والمجاهرة، والتصريح بالمجون كما حصل عند الوليد بن يزيد في العصر الأموي، وتجاوزه لبعض الأخلاقيات الدينيّة، والمواضعات الاجتماعية، واستمرّت هذه الخروقات، والتجاوزات بوتيرة أعلى، وبمنهجيّة أدق في العصر العباسيّ؛ حيث بدأت تأخذ شكل مطلب فنيّ، كما في خروج أبي تمام على عمود الشّعر العربيّ القديم، وما أثاره ذلك الخروج من ردود فعل عند حرّاس التقليد الفنيّ، والماضويّة في زمانه واتحد المطلب الاجتماعيّ والفنيّ عند أبي نواس، لخرق القيم الاجتماعيّة والفنيّة الثابتة، وصولاً إلى العصر الحديث الذي شهد تحولات فكريّة وسياسيّة واجتماعيّة كبيرة، بدءاً من القرن العشرين التي كانت إضافة لما سبق من محاولات تاريخيّة المحرك الأساسي لبروز هذه الظاهرة عند الشّعراء المعاصرين.

وتناولت في المبحث الثاني مسوغات بروز ظاهرة تقديس

المدنّس في الشّعر العربيّ المعاصر تحديداً وأجملتها في ثلاثة أسباب:

1- ذاتيّة الشّاعر / هاجس الاختلاف: حيث رأيتُ أنّ الشّاعر المخلص لتجربته كان يريد لشعره أن يكون صوتاً مختلفاً عما قبله؛ لذلك سعى إلى هذه الظاهرة -ظاهرة تقديس المدنّس- تعبيراً عن ذاتيّته الشّعرية المستقلة بمواضيعها ورؤاها.

2- الحاجة الفنيّة / البحث عن الأداة / الدهشة: شكلت الحاجة الفنية عاملاً مهماً من عوامل بروز ظاهرة تقديس المدنّس في الشّعر العربيّ المعاصر، حيث أحسّ الشّاعر أنّه استنفد الأدوات الفنية القديمة، وأنّها لم تعد تصلح جميعها لحمل رؤيته، وتجربته الإبداعيّة؛ فكان لابدّ من خلق أدوات وتقنيات جديدة تتلاءم مع طبيعة هذه الرؤية، والتجربة الإبداعيّة الجديدة، فكان ذلك عاملا من عوامل بروز ظاهرة تقديس المدنّس.

3- التّأثر بالغرب / طبيعته: لم يكن تأثر الشّعراء العرب المعاصرين بالغرب واحدا عند الشّعراء المعاصرين، وفي دراستي لم أتناول مدى التأثر عموما. بل كان التركيز على طبيعة التأثّر، من حيث بروز ظاهرة تقديس المدنّس وتقنيتها التعبيريّة، وقسّمت ذلك التّأثر على جيلين.

فكان تأثر أبناء الجيل الأول من الشّعراء المعاصرين ممثلاً بالسّياب - في دراستي - له دور في بروز هذه الظاهرة، حيث وجدوا في الثقافة الغربيّة متنفساً، وفضاء، يمكنه ممارسة الحريّة فيه دون قيود، ولم يمارسوا هذه الحريّة التي تمثلت بتقنية تقديس المدنّس على التراث العربيّ، والإسلاميّ إلّا في حدود ضيقة،

وبعيداً عن إثارة الحساسيّة الدينيّة، بل اقتصرت على بعض القضايا الاجتماعيّة، بيد أنّ بروز هذه الظّاهرة عند أبناء الجيل الأول شكّل الأرضيّة الصّلبة لأبناء الجيل الثاني الذي طوّرها، ومارسها على التراث العربيّ، والإسلاميّ دون حرج أو وجل، فلم يكن التأثر المباشر بالغرب سببا في بروزها على أبناء الجيل الثاني ممثلا بدنقل - في دراستي -، بل كان تأثّرهم بالجيل الأول الذي مارس تقنية تقديس المدنّس على التراث الغربيّ هو السّبب في ظهورها جليّةً، واضحة في شعرهم.

كما بيّنت في المبحث الثالث أبعاد المدنّس / المقدّس في الشّعر العربيّ المعاصر، من خلال أبرز المواد، والموضوعات التي اختارها السّياب ودنقل، ووظّفوها بتقنية تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس، وقسّمت تلك المواد، والموضوعات، وما تتضمنه من شخصيّات إلى أربعة أقسام:

1- الاحتفاء بالعصاة / تقديس المدنّس.

2- تشويه صورة الأبطال / تدنيس المقدّس.

3- الحطّ من النسب العربيّ / تدنيس المقدّس.

4- التضامن مع الطبقات الوضيعة في المجتمع / تقديس المدنّس.

وأكّدت: أنّ المشترك بين كل تلك الموضوعات، والممارسات الفنيّة، والتقنية هو البحث عن المقدّس والجوهريّ الذي غاب عن المتقدمين، من الشّعراء بأسلوب إبداعيّ؛ محاولا الكشف عن طريقة الاختيار وأسبابها ونتائجها.

وأوردتُ في نهاية المبحث الثالث بعض النماذج الشعريّة

لظاهرة تقديس المدنّس/ تدنيس المقدّس بغية ترسيخ وإيضاح هذه الظاهرة في ذهن القارئ بشكل جلي، وكانت النماذج للسّيّاب من أجل الموازنة بين نصوصه ونصوص دنقل في الدّراسة.

كان هذا الفصل محاولةً لتأصيل ظاهرة (تقديس المدنّس) وجودياً (أنطولوجيّاً) في الشِّعر العربيّ المعاصر؛ فبيّنتُ تصوري لهذه الظاهرة، ومعرفيّاً (إبستمولوجيّاً) من خلال ما سعى إليه المبدع من توظيف لهذه الظاهرة واستغلال قطبيها: المقدّس، والمدنّس. لكن هذا البسط في تأصيل ظاهرة (تقديس المدنّس) يفسح المجال لتساؤل قد يتبادر للذهن يتلخص بأن: كيف لظاهرة لها هذا الحضور والأصالة أن تندّ عن المشهد النقديّ القديم والمعاصر؟ لذلك سيكون الفصل الثاني جواباً عن هذا التساؤل أبيِّن من خلاله العوائق التي حالت دون ولادته وبروزه.

الفصل الثاني

دواعي عدم ولادة مصطلح تقديس المدنّس في النّقد العربيّ

- **المبحث الأول:** التباس المفارقة بتقديس المدنّس / تدنيس المقدّس.
  1 - تعريف المفارقة
  2 - نماذج للمفارقة
  3 - مواضع التباس المفارقة في تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس

- **المبحث الثاني:** التباس السّخرية والتّهكم بتقديس المدنّس / تدنيس المقدّس.
  1 - تعريف السّخرية والتّهكم
  2 - الفرق بين السّخرية والتّهكم والمفارقة
  3 - مواضع التباس السّخرية والتّهكم بتقديس المدنّس / تدنيس المقدّس

- **المبحث الثالث:** التباس مصطلح التّضاد في مصطلح تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس.
  1 - تعريف التّضاد

2 - نماذج لشعر التضاد

3 - مواضع التباس التضاد في تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس

- **خاتمة الفصل الثاني.**

لم يظهر مصطلح تقديس المدنس كظاهرة معنويّة، أو كتقنية تعبيريّة، في الشّعر العربيّ على الرّغم من حضوره كممارسة إبداعيّة فنيّة، وقد بينتُ في الفصل الأول ملامح هذا الحضور الإبداعيّ في الشّعر العربيّ المعاصر، وسأحاول في هذا الفصل أنْ أبيّن الأسباب التي حالت دون ولادة مصطلح تقديس المدنّس التي كان من أهمّها: تداخل ظاهرة تقديس المدنّس مع بعض الظواهر الأسلوبيّة عموماً، وعند الشاعرين: بدر شاكر السّيّاب وأمل دنقل خاصةً، ومن هذه الظواهر الأسلوبيّة:

1 - المفارقة.

2 - السخرية والتهكم.

3 - التضاد.

ومما زاد الالتباس والغموض، تداخل هذه الظواهر الأسلوبيّة مع بعضها من جهة، ومع ظاهرة تقديس المدنّس من جهة أخرى؛ فآليت على نفسي أن أبدأ بفرز هذه الظواهر؛ كل ظاهرة أسلوبيّة في مبحث مستقل، أقوم فيه بالتعريف بالظاهرة، والوقوف عليها بشكل موجز، حيث إنّ دراسات عديدة[1] أفردت

---

(1) من مثل: - ناصر شبانة، **المفارقة في الشعر العربيّ الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، 2002، بيروت.
- عاصم بني عامر، (2000)، **التضاد في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد - عمان.

لها؛ لذا سأسعى لتجاوز الخلط المصطلحيّ بين هذه الظواهر الأسلوبيّة، واختلاف النقاد فيها؛ لأقف عند مناطق الالتباس فيما بينها، بالقدر الذي انعكس على الالتباس فيما بينها، وبين تقديس المدنّس الذي هو محور الدراسة.

المبحث الأول
التباس المفارقة في تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس

1 - تعريف المفارقة:

مصطلح المفارقة في النّقد الأدبيّ من المصطلحات الفضفاضة، ويتداخل مع مصطلحات بلاغيّة عديدة وقد حاول ناصر شبانة: أن يعدّد بعض الفنون البلاغيّة التي تقترب: «من المفارقة حدّ المطابقة»،[1] وعدّها من أشكال المفارقة من، مثل: «التّهكم، والتورية، وفي عكس الظاهر، وتجاهل العارف، وباب المقلوب، ومخالفة الظاهر، والمدح في معرض الذم والعكس، والهزال الذي يُراد به الجد»؛[2] فنتج عن تداخل مصطلح المفارقة، مع مصطلحات بلاغيّة أخرى عدم إجماع على تعريف واحد للمفارقة فهي: «انحراف لغويّ يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة، وغير مستقرّة، ومتعدّدة الدلالات وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع للتصرف، وفق وعيه بحجم المفارقة»[3]،

(1) ناصر شبانة، **المفارقة في الشعر العربيّ الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، 2002، بيروت، ص 30.
(2) المرجع نفسه، ص 30-45.
(3) المرجع نفسه، ص 46.

وهي «نوع من التّضاد بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر»،[1] وهي «فض للمعنى الحرفيّ للكلام لصالح المعنى الآخر، أو بالأحرى المعنى الضد الذي لم يعبّر عنه»[2] أيضاً.

وعدّ شبانة أنّ لهذا التفاوت في تعريف المفارقة «اليد الطولى في فرز أنواع، وأشكال مختلفة من المفارقة، فبات التعريف الأبسط للمفارقة؛ هو: أن تقول شيئاً وتعني شيئاً أخر، تعريفاً للمفارقة اللفظيّة فقط، غير أنّ هذا التعريف الأبسط والأقدم، ظلّ الخيط الخفيّ الذي ينتظم التعريفات اللاحقة»[3]، يلاحظ من التعريف الأخير، أنّ للمفارقة: بنية لغويّة مرواغة «تحتمل ازدواجيّة في التأويل، والمعنى البعيد الذي قد لا يخطر بالبال إلا عند القارئ الحصيف، وهو المقصود، وهو ما ينتظر ما المفارقة أن تحقّقه في البنية»[4]، ولا شك أنّ الغاية الجماليّة، والفنيّة هي المحرض الأساسي، لصانع المفارقة على الخلق والابتكار، من خلال إشراك المتلقي في العملية الإبداعيّة، بإعمال الذهن، وملاحقة عناصر العمل الإبداعيّ، حيث «يُلاحظ أنّ المعنى الذي أعاد القارئ إنتاجه في المفارقة، سيسمى أكثر إقناعاً، وتأثيراً مما لو قدمه الكاتب لقارئه على طبق من لغة، فالإنسان يُحبّ ما يكشفه، ويؤثره، ويقتنع به، بل يسعى لإقناع الآخرين به»[5].

---

(1) محمد العبد، **المفارقة القرآنية**، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1994، ص 15.

(2) ناصر شبانة **المرجع السابق**، ص 47.

(3) المرجع نفسه، ص 47.

(4) المرجع نفسه، ص 34.

(5) المرجع نفسه، ص 76.

2 - نماذج للمفارقة:

بعد هذا العرض الموجز للمفارقة، سأحاول أن أعرض لها من خلال بعض نماذجها الشعريّة عند الشاعرين، فهذا أمل دنقل في قصيدته (بكائيّة الليل والظهيرة) يؤسّس للمفارقة من عنوانها الذي يقوم بدور التشويش والتمويه من خلال تهيئته لموضوع يشي به العنوان:

«يا آخر الدقات
قولي لنا .. من مات
كي نحتسي دَمَهُ
ونختم السهرات
بلحمه نقتات »[1]

لتكشف المفارقة عن وجهها المتلفع بعنوان (بكائيّة)، والتي تثير ذهن المتلقي وتحفزه على التهيّؤ لقراءة رثاء لعزيز فقده الشاعر، ليفاجأ بعد ذلك؛ أنّ الشّاعر يريد أن يحتسي دمه ويقتات بلحمه، خلال السهرات.

ويرى شبانة: أنّ هذه البنية تنمّ عن: «استحضار النقيض لهذه التراكيب، ليمسي احتساء دم الآخر يوازي حقن دمه، وأكل لحمه، ثورة مفارقة لتوفير لحمه وحفظه من آكلي اللحوم»[2] هذه الرؤية - التي لا أشاطره إيّاه - إذ أجده قد أقحم معانيَ، بدتْ بعيدة عن السياق العام في المقطع السّابق، والقائم على المفارقة

(1) أمل دنقل، المصدر السابق، ص 214، (بكائيّة الليل والظهيرة).
(2) ناصر شبانة، المرجع السابق، ص 93.

أيضا، لكن برؤية ومعنى آخر؛ فالطاقة الدلاليّة للعنوان تفضي بالقارئ إلى حقل دلالي مغاير لمضمون النّص، فالعنوان عموماً يوضع «ليدل على النّص، ويمرّ النّص منه، إلى العالم ويجذب القارئ»[1] فالعنوان في قصيدة دنقل السّابقة (بكائيّة الليل والظهيرة) مارس التضليل، والمراوغة، ليؤسّس للمفارقة الصادمة للمتلقي، حيث إنّ العنوان لم يكن مشفّراً، مخاتلاً، متعدّد الدلالات، بل على العكس كان واضح القصديّة، وحيد الدلالة في موروث المتلقي؛ فكانت مفارقة النّص بين دلالة عنوانه ومضمونه.

بالعودة إلى مقطع سابق، من القصيدة نفسها، تتوضّح الرؤية بشكل أوسع وأعمق، ويُماط اللثام عن وجه المفارقة ومكمنها:

«تبكي المرأة الأفعى على كتف العشيق
وتستزيد من البكائيّات، تلقم صدرها العاري يديه . .
لعله يبني بها بعد الحداد!
تريد عينيها اللتين تندّتا . . فأذابتا بقع الطلاء؟»[2]

ليظهر - كما أزعم - أنّه تصوير للخداع، والتزييف الذي هو إحدى سمات العصر، من خلال بنية المفارقة المراوغة لغوياً بين العنوان والمضمون، حيث تتوسل المرأة الأفعى الدموع، وما تتضمنه من مشاعر إنسانيّة من أجل الوصول إلى مبتغاها، المتمثّل

---

(1) خالد حسين، **شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل**، دار التكوين، ط1، 2008، ص 106.
(2) أمل دنقل، **المصدر السابق**، ص 212، (بكائيّة الليل والظهيرة).

بالرجل/ الهدف، وبهذا يصبح المقطع الأول (يا آخر الدقات) أكثر وضوحاً وجلاء؛ فهو تعبير عن النزعة الاستهلاكيّة في المجتمع والتي تمضي تحت الشعار غير الأخلاقيّ (الغاية تسوغ الوسيلة)، لتمسي الدموع وسيلة تضليل للآخر للوصول إلى الغاية وليست طريقة تعبير عن الحزن، وهنا: مكمن المفارقة.

فعل دنقل الأمر ذاته في قصيدته (الضّحك في دقيقة الحداد)، فجعل من العنوان الذي يخترق عرفاً اجتماعياً، يتمثّل بالقيام بفعل الضحك في وقت الحداد، طريقاً للمفارقة، لكنّه معاكس للطريق الذي سلكها في قصيدته (بكائيّة الليل والظهيرة)؛ حيث يباغت العنوان القارئ بطريقة مستفزّة، سرعان ما يتبدّى للقارئ عكس ما يوحي به العنوان، من هزلية لا يفترض أن تكون مكانها وزمانها:

«ووقفنا في العراء
ببقايا أغمدة..
وتلفّتنا، فأبصرنا عظام الشهداء
تتلوّى في رمال الصحراء
تقصد النيل.. لكي يمنحها جرعة ماء
فسقاها.. كمده»[1]

ليجد القارئ: أنّ هذا الضحك المستفزّ في العنوان، والذي أثار حنقه نتيجة انتهاكه قيمة إنسانيّة، لها قدسيتها في العرف المجتمعيّ، ما هو إلّا تعبير عن أمر آخر؛ إذ إنّ العرف

---

(1) المصدر نفسه، ص 306، (الضحك في دقيقة الحداد).

الاجتماعي؛ يتجلى بالصمت والوقوف دقيقة صمت، بكلّ وقار في أوقات الحداد، لكنّ الضّحك هنا، ما هو إلا صرخة ألم على واقع مرير، لينهض العنوان هنا، بوظيفة المفارقة أيضاً، من خلال إثارة المتلقي وجعله يقبل على النّص بتركيز أعلى، كي يعرف أين موضع الضحك! وكيف تمّ الضحك! وليقع أخيراً ضحيّة هذا العنوان المفارق، ويُعلن الشّاعر المبدع انتصاره، وفرحته الداخليّة، والمتمثّلة بإقحام المتلقي في النّص، وشحذ تركيزه، من أول كلمة من كلماته؛ بغية سبر أغواره، وهذا ما يسعى المبدع إليه في عمله الإبداعيّ، من أجل تحقيق الاتساق ما بين رؤيته ورؤية المتلقي.

وتتخذ المفارقة أشكالاً وأنواعاً، وتتداخل فيما بينها معتمدة على اللفظة أوعلى المواقف الدراميّة أوعلى أساليب معنويّة ولغويّة، فهذه مفارقة نهضت على تغيّر الموقف وكسر أفق التوقع:

«آه من في غدٍ سوف يرفع هامتَهُ؟
غيرِ من طأطأ حين أزَّ الرصاصُ؟
ومن سوف يخطب -فِي ساحة الشهداء
سوى الجبناء؟ ومن سوف يغوي الأرامل؟
إلا الذي
سيؤول إليه خَرَاج المدينةْ»[1].

في هذا المقطع يشكل تغيّر المواقف الدراميّة، لدرجة التناقض بين المستقبل الذي يراه الشّاعر والواقع الذي يعرفه،

---

(1) المصدر نفسه، ص 345، (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس).

الرافعة الحقيقية للمفارقة، حيث تحولت الأماني بالغد المشرق الذي يرفع فيه الشرفاء هاماتهم فخراً بالنصر، إلى حقيقة بائسة، تجلت في أنّ المستفيد من كلّ تلك التضحيات، هم الانتهازيون، والجبناء الذين كانوا يطأطئون الرأس، وقت البذل والتضحية / أزيز الرصاص.

كما أسهمت نبرة (تجاهل العارف) في تعميق البنية المفارقة من خلال استدراج القارئ ضحية المفارقة إلى منطقة يشعر معها بسذاجة المبدع وجهله، صانع المفارقة لكن سرعان ما يدرك القارئ وهو يغوص في ثنايا النّص، أنّه وقع فريسة للسّذاجة، أو أنّه شعر بضحالة معرفته، وهنا مكمن الإبداع حيث يستدرج المبدع المتلقي إلى وعي جديد يتسق مع رؤية المبدع ليجوس آفاقا جديدة.

كما استغل السّيّاب أسلوب المفارقة أيضاً، في تصوير الواقع البائس لامرأة تمتهن البغاء وتسعى إليه، من أجل أن تضيء عتمة بيتها، بينما تعيش هي في بلد يعوم على بحر من النفط تسيطر عليه الدول الاستعماريّة، والشركات العالمية، فزيت بلادها / العراق يغذي العالم، وينير مدن العالم، ويعجز أن يضيء سراج بيتها الصغير:

«ويح العراق! أ كان عدلاً فيه أنّك تدفعين
سهاد مقلتيك الضريرة
ثمناً لملء يديك زيتاً من منابعه الغزيرة؟
كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين؟»[1]

---

(1) بدر شاكر السّياب، المصدر السابق، ص164، (المومس العمياء).

وقد عدّ إحسان عباس الأبيات السّابقة من أبيات المفارقة «التي تجعل عمياء تنفق كسبها القليل لإضاءة مصباح»[1]؛ فكان مفارقة مرّكبة إذ هي في منابع الزيت، وتريد القليل منه لإضاءة مصباح لا تبصر نوره!!.

فالمفارقة كما بدت في الأمثلة السّابقة هي هندسة شعريّة يتعاضد فيها المعنى واللغة، وعمل فكريّ في أرض شعريّة.

3 - مواضع التباس المفارقة بتقديس المدنّس / تدنيس المقدّس:

التبس مفهوم المفارقة بمفهوم تقديس المدنس، مع أنّ البون بينهما شاسع، فمن خلال عرض المفارقة، يُمكن الاستنتاج: أنّ المفارقة بأبسط تعاريفها؛ هي: لعبة لغوية تعتمد على التلاعب في التركيب؛ أي أن تقول شيئا وتعني شيئاً آخر، بينما تقديس المدنّس: هو نهج قصديّ، يتلاعب بمعان قارّة، في الموروث الدينيّ، والتاريخيّ، والعرف الاجتماعيّ، فقد يشتركان بغلاف الدهشة في مخرجاتهما، وآثارهما الفنّية على المتلقي، لكن لكلّ سبيله؛ فالمفارقة تشتغل على اللغة وتراكيبها، بينما تشتغل تقنية تقديس المدنّس على الفكرة والمعنى.

ومن القصائد التي تمثّل هذا اللبس والخلط بين المصطلحين، قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) لأمل دنقل، والتي عدّها ناصر شبانة مثالاً على قصيدة المفارقة، إذ يعدّ قصيدة المفارقة القصيدة التي «لا يمكن أن تتحقق إلّا حين تتكئ على

---

(1) إحسان عباس، المرجع السابق، ص 147.

وعي الشاعر العميق بالمفارقة، هذا الوعي الذي يقوده إلى حالة من التوتر، والانشطار، والزلزلة التي تنعطف بخطابه منذ العنوان حتى آخر كلمة صوب آفاق من المراوغة، والتفارق، والتناقض»[1]. مؤكّداً على أنّ أهميتها تكمن في أنّها تحض «القارئ على ضرورة السير في حقل الألغام اللغويّة، متتبعاً إشارات صانع المفارقة، وقرائنه على الطريق للخروج بسلام من مأزق اللغة»[2] فحاول مقاربة هذه القصيدة من خلال عدّه مشهد الطوفان؛ مشهداً رمزياً :

«جاء طوفان نوح
هاهم «الحكماء» يفرونَ نحو السفينةْ
المغنونَ -سائس خيل الأمير -المرابونَ -قاضي القضاة
«. . ومملوكه!»
حامل السيف - راقصةُ المعبد
«ابتهجت عندما انتشلتْ شعرها المستعار»
جباة الضرائبِ - مستوردو شحنات السلاح -
عشيق الأميرةِ في سمته الأنثوي الصبوح!
جاء طوفان نوح
هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة»[3]

في هذه القصيدة التي يستلهم فيها دنقل حادثة الطوفان عادًا

---

(1) ناصر شبانة، **المرجع السابق**، ص 252.
(2) المرجع نفسه، ص 252.
(3) أمل دنقل، **المصدر السابق**، ص 466، (مقابلة خاصة مع ابن نوح).

«الذين يرضون السفينة / الرحيل حلاً لمشكلاتهم مع الوطن، هم الفارّون، مقابل الصامدين على ترابه في وجه الكارثة»[1] فبيّن شبانة أنّ الشاعر قد تعامل مع مشهد الطوفان بتصرف.

كما أكّد المعنى ذاته حاتم الصكر في وصفه لتعامل دنقل مع الرموز التاريخيّة، فبيّن أنّ دنقل «لا يتقيد بسياق الرمز، بل يفصّلهُ حسب حاجتهِ، ويخضعهُ لمتطلبات موضوعهِ، وهذا الذي حدا به لإهمال قصة الطوفان، وتحويلها بمخيلتهِ إلى حيثيات موضوعهِ، وهمّهِ السياسيّ»[2].

ففي هذا التناول الخاص لمشهد الطوفان، لا يني شبانة يُعلّق ويشرح هذا التناول الشعريّ، ليعدّه تارة «تشخيصاً بتصرف»[3]، وتارة أخرى «اختراق لحقيقة القصة، كما وردت في الكتب السماويّة، إذْ الناجون في السفينة هم المؤمنون، في حين أنّ الرافضين هم الكفار المكذّبون»[4] وطوراً يعدّه «قلباً في المفاهيم»[5]، وفي موضع آخر « نفصالاً عن جسد الحكاية التراثيّة»[6] ليخلص في النهاية أنّ دنقل: بهذه القصيدة، وسواها من القصائد من خير من يتّكئ على وعي عميق بالمفارقة، لإنجاز

---

(1) ناصر شبانة، المرجع السابق، ص253.
(2) محمد سليمان، **الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية**، دار اليازوري، 2007، عمان - الأردن، ص 222.
(3) ناصر شبانة، **المرجع السابق**، ص 253.
(4) المرجع نفسه، ص 253.
(5) المرجع نفسه، ص 254.
(6) المرجع نفسه، ص 255.

قصيدته وما يُلاحظ من التصنيفات السّابقة، أنّ شبانة يحاول إيجاد مبرّر، أو توصيف لما قام به دنقل.

وقد بيّنت في الفصل الأول أنّ ما قام به دنقل في هذه القصيدة، مثال واضح لتقديس المدنّس / تدنيس المقدّس بكلّ جرأة وقصديّه، خرقَ من خلال هذا الأسلوب، كلّ عناصر مشهد الطوفان المتعارف عليه في الموروث الدينيّ.

وإذا تمّ التسليم بأنّ قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) قصيدة مفارقة -حسب رأي شبانة -فكيف كان السبيل لإنجاز تلك المفارقة؟ أ لم يكن السبيل هو تقديس المدنّس وتدنيس المقدّس بكلّ جلاء، حسب ما أسهبتُ في شرحه في الفصل الأول من هذه الدراسة، لكن كون مصطلح تقديس المدنّس ليس حاضراً بشكل واضح، في النّقد العربيّ المعاصر، حصل اللبس بين المفارقة وتقديس المدنس وتدنيس المقدس.

كما ينهض سيد بحراوي في دراسته لقصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) لمهمة تحليل هذه القصيدة دون أيّة إشارة لتقديس المدنّس، والاكتفاء بعرضه للمجاز، واكتفى بتعليق وحيد على تناول الشاعر لعناصر مشهد الطوفان رأى فيه أنّ: «القصيدة تستخدم العناصر المختلفة في هذه المستويات لتوظيفها في غير دلالاتها المباشرة أو المتعارف عليها»[1]، أي أنّه لم يشر إلى المفارقة، ولا إلى تقديس المدنّس/ تدنيس المقدّس.

وكانت أقرب الدراسات التي أشارت إلى هذه القصيدة،

---

(1) محمد سليمان، المرجع السابق، ص 228.

وأوشكت أن تلامس ولادة مصطلح تقديس المدنّس، دراسة محمد سليمان التي عرضت للحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشّعرية، إذ بيّن أنّ النقاد قد انقسموا في استلهام دنقل من القرآن في قصائد كقصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) إلى «فريقين: فريق يرى في بعض استلهامات أمل دنقل خروجاً على النص القرآنيّ، ... حينما قلب ما عهد عنهما، ... فجعل الشاعر ابن نوح بطلاً قومياً، لم يغادر الوطن، ولم يهرب، بل صمد في وجه الطوفان / الطغيان، .. أمّا الذين ركبوا السفينة: فأولئك الذين سرقوا الأوطان، أمّا الفريق الأخر: فلا يرى في هذا خروجاً عن القصص القرآنيّ، بقدر ما ينسجم معه»[1]، ورأى أنّ مواقف كلا الفريقين وتوصيفاتهما «لم تخرج عن الأطر الأيديولوجية»[2]، وهو بهذا قد كاد يقترب من ولادة مصطلح تقديس المدنّس/ تدنيس المقدّس لو أنّه تبنى رأياً ثالثاً، مختلفاً عن رأي الفريقين اللذين أشار إليهما، إلّا أنّه اكتفى برأي عام يتمنى من خلاله على النّقاد، تقديم نظرة كلية للتّمّرد، الذي تضمنه شعر دنقل، «بدءاً من استدعاء الشخصيات المتمرّدة، وتمرّده على التوراة والإنجيل والقصص الشعبيّ، ثمّ تمرّده على القافية، ووضعِ كلّ هذا قبالة تمرّده على القرآن الكريم»[3]، وهو بهذا يكون قد ابتعد عن ظاهرة، ومصطلح تقديس المدنّس، خاصّة عندما أكّد أنّه لا يعني: «إخراج دراسة جديدة حول التّمرّد في شعره فثمّة دراسات

(1) المرجع نفسه، ص 148.
(2) المرجع نفسه، ص 149.
(3) المرجع نفسه، ص 149.

كثيرة في ذلك»[1] فهو بهذا مطمئن للدراسات السّابقة، وما يريده دراسة تظهر عمق ظاهرة التمرّد في شعره، من خلال الرّبط بين المفاصل النقديّة السّابقة وحسنب، لكن السؤال ما نوع هذا التّمرّد؟ وعلى أيّ شيء كان تمرّد؟ فالتّمرّد: كلمة واسعة فضفاضة تحتاج إلى ضبط في المسالك الفنيّة، بيد أنَّ كلّ تلك الضبابيّة التي خيمت على الدراسات السّابقة حول أمل دنقل، وعدم ضبط حدود الظاهرة الأدبيّة والنقديّة، كانا قد أسهما في عدم ولادة تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس.

كما وقع اللبس بين المفارقة، وتدنيس المقدّس عند السّيّاب، ففي قصيدة (المومس العمياء) عدّد إحسان عبّاس بعضاً من المفارقات التي وردت في القصيدة، ناعتاً إياها تارة بالمفارقة السّاخرة، وتارة أخرى من دون نعت، مكتفياً بذكر المفارقة، وفي ظلّ غياب مصطلح تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس عن النقد الأدبيّ العربيّ، كانت أيّ صدمة أو دهشة يشعر بها إحسان عباس في قراءته لقصيدة (المومس العمياء) يصنّفها من باب المفارقة؛ كون المفارقة أقرب توصيف لتلك الصدمة أو الدهشة، لكنّه ليس الأدق، إذ إنّ المفارقة، ظاهرة عامة، وتقديس المدنّس / تدنيس المقدّس ظاهرة أخص منها، وأكثر دقة وتحديداً، ومن ذلك الخلط واللبس بين المفارقة وتدنيس المقدّس، عدّ عبّاس اسم (سليمة) الذي سمّى به السياب المومس، من باب المفارقة «الساخرة في الأسماء، فالمرأة تُسمى سليمة، وهي لديغة تسوطها

(1) المرجع نفسه، ص 149.

الشهوات، وترقع وهيها بالدهان»[1]:

«وتلوب أغنية قديمة
في نفسها وصدى يوشوس: يا سليمهْ، سليمهْ
نامت عيون الناس .. آه .. فمن لقلبي كي ينيمه؟
ويل الرجال الاغبياء، وويلها هي من عماها!
لِمَ أصبحوا يتجنّبون لقاءها؟ أيضاجعونَ
عيونها، فيخلفوها وخدها إذ يعلمونَ
بأنّها عمياء؟ فيم يكابرون ومقلتاها
ما كانتا فخذين أو ردفين؟»[2]

فعندما يرد اسم (سليمة) في هذا الفضاء السيميائيّ الذي يفيض بعلامات البغي، حيث تتوسل المومس / سليمى أن يضاجعها أيّ مار؛ مبينة أنّ: عماها لن يقف حائلاً دون مضاجعتها، فهذا تدنيس للمقدّس، تمثّل في أنّ :هذا الاسم/ سليمة، اسم عربيّ والعربيّة حرّة في العرف التاريخيّ والمجتمعيّ، لكنّ السّيّاب صوّرها عكس هذا العرف، صورها وهي تطلب البغاء، وأعتقد أنّ ما حمل إحسان عبّاس على عدّ ذكر اسم سليمة من مفارقة الأسماء السّاخرة، هو الموروث العربيّ نفسه الذي يتعلق بمسألة الأسماء، حيث كان العرب يسمون أصحاب العلل بعكسها تفاؤلاً بالشفاء ، فملدوغ الأفعى سليم، والأعمى؛ بصير، - بزعمي - أنّ ما زاد في التباس الأمر على إحسان عباس

(1) إحسان عباس، المرجع السابق، ص 147.
(2) بدر شاكر السّياب، المصدر السابق، ص158-159. (المومس العمياء).

وذهابه إلى هذا التفسير، حضور بعض الأسماء التي وردت في القصيدة ذاتها، والتي تجري على نفس التقليد العربيّ في التسمية، «فإذا عميت أصبح اسمها صباح وإذا رزقت بنتاً سمتها رجاء ليموت رجاؤها»[1]؛ مما جعله يطمئن إلى تفسيره، بأنّ اسم سليمة من المفارقة السّاخرة.

كذلك يقع اللبس من عبّاس في التصنيف ما بين المفارقة، وتدنيس المقدّس، عندما يعدّ ما قام به السّيّاب في المقطع التالي:

«هذا الذي يأبى عليها مشترٍ
قد كان عرضاً - يوم كان - ككل أعراض النساء
كان الفضاء يضيق عن سعته، وترتخص الدماء
إن رنّق النظر الأثيم عليه. كان هو الإباء
والعزّة القعساء والشّرف الرفيع»[2].

من باب المفارقة التي «جعلت الشّرف الرفيع، والإباء، والعزة القعساء، سلعاً تُعرض في سوق الشهوات فلا تجد مشترياً»[3]، فهذا التعليق المبتسر عن هذه الفكرة، علاوة على عدّ هذه المفارقة وكلّ مفارقات القصيدة - حسب رأي عباس - من باب الأهداب للقصيدة السّابقة التي هي «مكمّلات ضروريّة للبراعة في السّرد أو في التصوير»[4] - فيه تبسيط للفكرة والأسلوب،

(1) إحسان عباس، المرجع السابق، ص 145.
(2) بدر شاكر السّياب، المصدر السابق، ص 161. (المومس العمياء).
(3) إحسان عباس، المرجع السابق، ص 147.
(4) المرجع نفسه، ص 148.

وكي أوضّح مدى قصديّة السّيّاب في المقطع السّابق في تدنيس المقدّس، وأنّ ما قام به أعمق من مفارقة مكمّلة للقصيدة، أودّ أن أقف عند بعض ما أثير حول القصيدة نفسها من جدل، ومماحكات جعلت السّيّاب نفسه يدرك خطورة ما قام به من تدنيس معنويّ للشرف والنّسب العربيّ ، ويوضّح ما كان يصبو إليه، فبعد أنّ نشر قطعاً من قصيدة (المومس العمياء) في مجلة الأسبوع العربيّ . . . قرأها بعض الرّفاق «وأكثرهم من أصل إيراني وهنّؤوه عليها؛ لأنّه غمز من قناة العرب، وأسطورة العرض والشرف . . . ،فأحس في سرورهم أنّه يُكاد ولا يَكيد، وأنّه قد عرّض قومه للشماتة»[1] ومن هنا: يتّضح أنّ السّيّاب قد شعر بفداحة ما قام به وأحسبه قد قام باعتذار وتبرير عمّا قام به من تدنيس لذلك المقدّس / الشّرف، والنّسب ، العزة القعساء، من خلال تعليقه على المقطع الذي يتحدث فيه عن المومس العربيّة، والنسب العربيّ يقول فيه: «ضاع مفهوم القوميّة عندنا بين الشعوبين، والشوفينيين، يجب أن تكون القوميّة شعبيّة ،والشعبيّة قوميّة : أفليس عاراً علينا نحن العرب أن تكون بناتنا بغايا يضاجعهن النّاس من كلّ جنس ولون؟»[2] ويَعد إحسان عبّاس هذا التعليق إعادة توجيه «لمحتوى ذلك المقطع من القصيدة وأنّه مماحكة سافرة أيضاً؛ وقابله جماعة من الرفاق وقالوا له : ما الضير في أن يضاجع المومس العربيّة أيّ امرىء كان ما دامت هي

---

(1) المرجع نفسه، ص 162.
(2) بدر شاكر السّياب، المصدر السابق، ص 162.

قد رضيت أن تكون بغياً؟ وردّ السّيّاب: بأنّه لا يستنكر مضاجعة البغي، وإنّما يستنكر أن تتجه امرأة عربيّة إلى احتراف البغاء»[1].

مما سبق يُمكن الاستنتاج: أنّ السّيّاب كان مُدركاً خطورة ما قام به من تدنيس للمقدّس، وأنّ إحسان عباس كان مدركاً أيضاً حساسيّة ما قام به السّيّاب، لكني أرجّح: أنّ عدم ولادة مصطلح تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس كان سببه عدم الدّقة والعجالة في قراءة عبّاس لهذه القصيدة، وإلّا كيف يستقيم أن يجعل ما قام به السّيّاب من المكمّلات والأهداب للقصيدة؟ وأن يضع الأسلوب والفكرة التي قام بها السّيّاب من باب المفارقة وحسب، إلّا إن كان يعدّ مصطلح المفارقة فضفاضاً، لدرجة أنّه يستوعب علاوة على المفارقة السخرية، وتقديس المدنّس / وتدنيس المقدّس.

(1) إحسان عباس، المرجع السابق، ص 162.

المبحث الثاني
التباس السّخرية والتّهكم بتقديس المدنّس / تدنيس المقدّس

يتداخل مصطلح السّخرية والتهكم مع مصطلح المفارقة، وقد عدّت بعض الدراسات السّخريّة والتهكم نوعاً من أنواع المفارقة، وتناولت دراسات عديدة ظاهرة السخرية والتهكم نظراً إلى خصوصيتها وبروزها بشكل مستقل، في الشّعر العربيّ المعاصر، وقد شكّلت ظاهرة السّخرية والتهكم عند بعض الشّعراء المعاصرين مستوى من مستويات الالتباس مع ظاهرة تقديس المدنّس التي اقترحها والتي ستناقش لاحقاً بعد إعطاء نظرة عن السّخرية والتهكم في الشعر العربي المعاصر.

1 - تعريف السّخرية والتّهكم:

إنّ إتقان أسلوب السّخرية والتهكم يحتاج إلى ذكاء شعريّ خاص كي يحقق فاعليته، وتأثيره في المتلقي، وإلّا بدا أسلوباً مبتذلاً مقحماً على النّص إقحاماً لا يحقق وحدة النّص واتساقه.

يمكن تعريف السّخرية والتهكم في الأدب عموماً بأنّها: «نوع من التأليف الأدبيّ، أو الخطاب الثقافيّ الذي يقوم على أساس الانتقاد للرذائل، والحماقات والنقائص الإنسانيّة، والفرديّة منها

والجمعيّة، كما لو كانت عملية الرصد أو المراقبة لها تجري هنا من خلال وسائل وأساليب خاصة في التّهكم عليها، أو التّقليل من قدرها أو جعلها مثيرة للضحك»[1] فممارسة السّخرية شعرياً أداة من أدوات الرفض، أو التغيير بأسلوب مخالف للنمط المعتاد في مواقف الرفض، إنّها ممارسة جماليّة.

وتهدف السّخرية والتّهكم كذلك إلى: «جعل العيوب والأخطاء والنقائص أو الرذائل محط الأنظار وإبانتها عن طريق منحها صورة ناتئة وبارزة بالكلام، وبالتّتبع له والاحتجاج عليها والتنديد بها رامياً إلى الإصلاح وتحسين الأمور»[2].

2 - الفرق بين السّخرية والتّهكم والمفارقة:

بعد ما عرّفتُ السّخرية والتّهكم والمفارقة، بالإمكان التمييز بينها، في أنّ الأولى تبعث في النّفس الضحك، وكأنّك تشهد رسماً كاريكاتيرياً، أو تسمع نكتة، بينما تنطوي المفارقة «على المضحك والمبكي في آن؛ ولهذا فهي تدفع القارئ إلى البسمة التي تختفي بمجرد أن ترتسم على الشفاه»[3]؛ فالسّخرية والتهكم أقرب ما يكونان إلى النكتة التي تقتضي «أن يكون الانتقال من المعنى الظاهر إلى المعنى المقصود خاطفاً وسريعاً، لا يتسم بلبث

---

(1) شاكر عبدالحميد، (2003) الفاهة والضح (رؤية جديدة)، عالم المعرفة، عدد 289، ص 51.
(2) المرجع نفسه، ص 54.
(3) نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غربب، ص 59.

أو مُكث ، هو الأدعى إلى الشعور بالتناقض المفاجىء؛ ما يثير الضحك، أمّا المفارقة فبسبب طبيعتها التأمليّة وطبيعة قارئها فإنّها تطلب إليه ألا يتسرع في ذلك الانتقال»[1]، فالسّخريّة آنيّة تخاطب الشعور، وتثير البهجة في النّفس مهما كانت موضوعها، بينما المفارقة أكثر ديمومة منها بمخاطبتها للعقل الذي يحتاج إلى الرويّة والتأمّل.

وفرّقت نبيلة إبراهيم بين السّخرية والتّهكم والمفارقة أيضاً، بأن عدّت الأولى «هجوماً متعمداً على شخص بهدف سلبه كلّ أسلحته، وتعريته من كلّ ما يتخفّى فيه، ويتحصن وراءه»[2] فالسّخرية والتّهكم قد يشكلان جزءاً من المفارقة، لكن لها خصوصيتها التي تمكنها من الاستقلال لأداء دور خاص بها، وأحياناً قد تتداخل السخرية والتهكم والمفارقة حيث تشكل السّخرية والتهكم جزءاً يسهم في نمو المفارقة وتشكلها كما في مقطع من قصيدة أمل دنقل: (إلى صديقة دمشقيّة)

«إذا سباك قائد التتار
وصرت محظية
فشدّ شعراً منك مستعاراً
وافتض عذريّة
واغرورقت عيونك الزرق السّماويّة
بدمعة كالصيف ماسيّة

(1) ناصر شبانة، المرجع السابق، ص 60.
(2) نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 210.

وغبت في الأسوار
فمن ترى يفتح عين الليل بابتسامة النهار»[1]

ففي المقطع السّابق يصوّر الشّاعر عملية سبي، تصبح فيها من سُبيت (محظيّة) إنّها سخرية من مشهد سبي صديقته، ليقيم مفارقته بين ما كان وما هو واقع وماثل أمامه، ففي هذا المقطع شكّلت السّخرية والتهكم جزءاً من المفارقة، وعنصراً بانياً لها، بيد أنّ ثمّة قصائد أو مقاطع قائمة بكلّيّتها على السّخرية وكأنّها لوحة كاريكاتيرية:

«يومىء، يستشدني: أنشده عن سيفه الشجاع
وسيفه في غمده .. يأكله الصدأ
وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفىء
أسير مثقل الخطى في ردهات القصر» [2].

يرسم دنقل في المقطع السّابق شخصية تاريخيّة؛ هي شخصية (كافور) بطريقةٍ ساخرةٍ، بقناع المتنبي الذي يختبىء خلفه، فيبدأ برسم صورة كافور وهو يومىء بيده، مقلّداً الملوك والأمراء وهو مملوك، مروراً باستجابة الشاعر لإيماءته، بأن يُنشده الشعر، ويصف شجاعته، وسيفه البتّار القابع في غمده وقد أكله الصدأ، ثم يوغل في تصوير كافور بشكل يثير الضحك والسّخرية حين ينام في مجلسه واصفاً أجفانه الثقيلة وهي تطبق على بعضها، ليشكّل

(1) أمل دنقل، المصدر السابق، ص 54، (إلى صديقة دمشقيّة).
(2) المصدر نفسه، ص 238. (من مذكرات المتنبي «في مصر»).

هذا المقطع لوحة ساخرة، وظّفها دنقل من أجل إظهار واقع معيش، أو رؤية خاصة بالمشاعر، مثّلت السّخرية والتّهكم أداة من أدواته المميزة، في تشكيل رؤيته حول (ثيمة) تتلخّص بشكل الوطن عندما تؤول السلطة فيه إلى غير أهلها.

ويتطور أسلوب السّخرية والتّهكم في هذه القصيدة، ليمسي أداة كاشفة عن سفه الحاكم وجهله وقلّة مروءته من خلال تصوير حوار جرى بين الشّاعر والحاكم:

«ساءلني كافور عن حزني
فقلت إنّها تعيش الآن في بيزنطة
شريدةً كالقطة
تصيح «كافوراه . . . كافوراه. . .»
فصاح في غلامه أن يشتري جارية روميّة
تجلد كي تصيح «واروماه. . واروماه. .»
. . لكي يكون العين بالعين
والسنّ بالسنّ »[1]

ففي المقطع السّابق يصور دنقل ردّة فعل كافور عندما أخبره الشّاعر بنداء عربيّة تستنجده بعد أن وقعت أسيرة عند الروم محاولاّ استنهاض همته، ونخوته ليقابل هذا النداء بالأمر بأن يشتري غلامه جارية روميّة ويجلدها لتستنجد بالروم بهذا التصرف يكون حسب رأيه قد استوفى ثأره ولبّى النداء.

(1) المصدر نفسه، ص 240. (من مذكرات المتنبي «في مصر»).

يمكن الوصول في نهاية الحديث عن السّخرية والتّهكم إلى أنّه أسلوب يخاطب الشعور، ويطرح رؤيا شعريّة عن طريق البسمة والضّحكة، بينما يخاطب أسلوب المفارقة العقل، ويطرح الرؤيا الشّعريّة عن طريق التفكير والتّأمل.

3 - مواضع التباس السّخرية والتّهكم بتقديس المدنّس / تدنيس المقدّس:

يرسم أسلوب السّخرية والتّهكم البسمة أو الضحكة على محيّا القارئ، وقد بينت أنّ هذا الأسلوب قد يتداخل في بعض جوانبه مع المفارقة، وكذلك يُمكن لهذا الأسلوب أن يلتبس مع تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس، وتحضر ظاهرة السّخرية والتّهكم في شعر أمل دنقل، أكثر من حضورها في شعر بدر شاكر السّيّاب، ويبدو أنّ للحسّ الفكاهي الذي عُرفت به الروح المصريّة أثر في ذلك؛ لذلك كانت النّماذج المدروسة في هذا المبحث هي من شعر أمل دنقل.

إنّ أهم دليل على إثبات مدى نجاح أسلوب السّخرية والتّهكم في النّص الشّعري؛ هو استجابة المتلقي من خلال ضحكة آنيّة، بينما أهم دليل على مدى نجاح أسلوب تقديس المدنّس في تحقيق غايته؛ هو دهشة المتلقي وصدمته وانقباضه لدرجة الحيرة أحياناً؛ فللسّخرية والتّهكم مرجعيّة عاطفيّة آنيّة، بينما مرجعيّة تقديس المدنّس مرجعيّة عقليّة تحمل طابع الدّيمومة.

وسأقف عند مقطع (كلمات سبارتكوس الأخيرة) الذي عدّه نسيم مجلي مثالاً للسّخرية اللاذعة بينما: هو - بزعمي-مثال

مركّب من تدنيس المقدّس وتقديس المدنّس؛ ولضرورة الوقوف عند الفرق بين الرأيين سأورد المقطع الكامل الذي استشهد به نسيم مجلي؟ على السّخرية اللاذعة:

«يا قيصر العظيم: قد أخطأتُ . .إني أعترف
دعني – على مشنقتي – ألثمُ يدكْ
ها أنذا أقبّل الحبل الذي يجبرنا أن نعبدكْ
فهو يداك، وهو مجدُك الذي يجبرنا أن نعبدكْ
دعني أكفّر عن خطيئتي
أمنحك –بعد ميتتي –جمجمتي
تصوغُ منها لك كأساً لشرابك القويّ
فإن فعلتَ ما أريدْ
إن يسألوك مرةً عن دميَ الشهيدْ
وهل تُرى منحتني «الوجود» كي تسلبني «الوجودْ»
فقل لهم: قد ماتَ . . غير حاقدٍ عليّ
وهذه الكأسُ – التي كانت عظامها جمجمته –
وثيقة الغفران لي
يا قاتلي إني صفحتُ عنك . .»[1]

إنّ الوقوف عند عنوان النّص (كلمات سبارتكوس الأخيرة) يُعطي القارئ إشارات وتوجيهات لها دور التشكيل البنائيّ للنّص «فالعلاقة بين العنوان والنّص تنتقل من المستوى السطحيّ، أي

---

(1) المصدر نفسه، ص 150. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).

الحضور اللفظي والدلاليّ للعنوان في النّص، إلى المستوى التكوينيّ وبالعكس»[1] فالعنوان؛ نواة شعريّة مكثّفة بانشطارها وتشظيها ينمو النّص، وأزعمُ أنّ سماع القصيدة من أمل دنقل ذاته، وهو يلقيها - وهي مسجّلة - ستمنح المعنى أبعاداً، وتكشف زوايا قصيّة من النّص لم يجوسها النّقاد بعد، فمن خلال العنوان يتضح : أنّ القصيدة تمثّل وصية من الثائر الرومانيّ يصوغ فيها خبرته الحياتيّة للأجيال، لكن الدهشة تصيب المتلقي عندما يقرأ المقطع فإذا بالكلمات تنزاح عن حقلها الثوريّ المقدّس في الذاكرة الجمعيّة لتمسي تلك الكلمات مدنّسة بانتمائها لحقل الخنوع والذل، حيث يعتذر الثائر من جلاده قيصر العظيم ويستعطفه وهو على حبل المشنقة، لكن نسيم مجلي يقرأ الموقف قراءة مغايرة، فهو يرى: أنّ سبارتكوس في المقطع السّابق «يخاطب قيصر بسخرية لاذعة، وهذا الاعتذار للطاغية، والاستسلام له، وتحريضه على ممارسة قهره وطغيانه؛ إشارة إلى أخطائه، وجعلها نصب الأعين؛ كي يراها الآخرون ويردوا عليها، وبما أنّ سبارتكوس يخاطب في هذه القصيدة، الفقراء والبؤساء والخاضعين للظلم والقهر، فهو في الحقيقة يستنهض الوعي فيهم، بالنسبة إلى القهر المفروض في ظل الحكم القيصريّ، كي يثير الرّفض والتّمرّد فيهم، أمام هذا القهر، وذلك عن طريق رسم صورة ساخرة وضاحكة، عن قيصر وتصرفاته

---

(1) خالد حسين، **شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل**، دار التكوين، ط1، 2008، ص90.

وتعاملاته»[1]. وقد أتفقُ مع نسيم مجلي في الغاية التي يسعى إليها سبارتكوس، وهي الرّفض والتّمرد على قيصر، لكني أختلف معه في توصيفه لأسلوب سبارتاكوس الذي عدّه أسلوب سخرية، حيث لا الزمان ولا المكان يناسب السّخرية أيّاً كان نوعها، ففي لحظات المواجهة مع الموت على منصّة المقصلة، وحبال المشنقة تلتفّ حول رقبته، لا يمكن لهذا النّوع من السّخرية أن يكون، بل هو أسلوب ينتهك الأعراف والمقدّسات، مثل: انتهاك الموت للحياة، وما هي إلّا كلمات صدرت من سبارتكوس في لحظة إحباطٍ ويأسٍ من الخنوع، والذّل المخيّم على الجموع المحتشدة أمامه بانكسار، ليقوم من خلال تلك الكلمات وما تحمله من انتهاكات لمقدّسات، بعمل مستفز لتلك الجموع / المتلقي، تمثّل بتدنيسه صورة الثائر، وتقديس الظالم المستبدّ، علّهم يستفيقوا من الخنوع الذي يعيشونه، ويلتفتوا إلى المصير المحتوم، الذي ينتظرهم إن استمروا على نهجهم؛ لذلك كان أسلوب سبارتاكوس تدنيساً لمقدّس عرفيّ وما يؤكد ما ذهبتُ إليه، أنّ المرسل / سبارتكوس كان يعي وقع الكلمات التي يلقيها على نفوس أولئك الضعفاء الخانعين، ويُدرك أنّ فحوى رسالته التي غلّفها بأسلوب تقديس المدنّس/ تدنيس المقدّس ستصلهم كما أنشأها بهذا الأسلوب، وليس بأسلوب السّخريّة، عندما خاطبهم:

---

(1) نسيم مجلي، **أمير شعراء الرفض (أمل دنقل)**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994م. ص124.

«يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقينْ
منحدرين في نهاية المساءْ
في شارع الإسكندر الأكبرْ
لا تخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إليّ
لأنكم مُعلّقون جانبي..على مشانق القيصرْ
فلترفعوا عيونكم إليّ
لربما .. إذا التقت عيونكم بالموت في عَينَيّ :
يبتسم الفناءُ داخلي..لأنّكم رفعتم رأسكم ..مرّةْ!»[1]

فهذا الكون السيميائيّ المليئ بالإشارات التي تتعاطف مع متلقي الكلمات/ الجموع، والتي تبيّن أنّ سبارتاكوس كان مُدركاً أنّ كلماته ستجعل الجموع تشعر بالخجل، والانكسار، ينبىء أنّ هذه الكلمات/ الوصية ليست سخرية؛ بل هي تقديس لمدنّس / وتدنيس لمقدّس، فتجده يكرّر الأمر «لا تخجلوا... ولترفعوا..» حرصاً منه أن تصل تلك الكلمات، ولو كانت جارحة من أجل أن يشعر بالطمأنينة، وإن كانت هشة؛ فيبتسم الفناء بداخله.

---

(1) أمل دنقل، المصدر السابق، ص 147-148. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).

المبحث الثالث
التباس مصطلح التّضاد بمصطلح تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس

يشكّل التّضاد ظاهرة بارزة في الشّعر العربيّ المعاصر؛ وذلك نتيجة خصوصيّة هذا العصر الذي يقوم أصلاً على التّضاد، والتناقض، وعدم الاستقرار.

لم يعرف الشّاعران: السّيّاب ودنقل الاستقرار في حياتهما، بل كانت حياتهما صاخبة مليئة بالتّضاد والتناقضات، وشكّل التّضاد ملمحاً أساسيا من ملامح تكوينهما الشّعريّ، وقبل الولوج إلى بعض نماذج التّضاد في شعرهما؛ بغية تبيين اللبس الذي حصل بين مصطلح تقديس المدنسّ الذي أقترحه، والتّضاد، أجد أنّ الوقوف عند حدود مصطلح التّضاد بشكل موجز يُسهم في اكتمال الدائرة البحثيّة، وانقشاع الضبابيّة عن هذا اللبس.

1 - تعريف التّضاد:

يُعرّف عاصم بني عامر مصطلح التّضاد بأنّه: «تركيب بنائيّ ينهض على طرفين متنافرين على مستوى السّطح، متضافرين على مستوى العمق، لإنتاج دلالة شعريّة ذات كثافة وقوة، تصل بالنّص الشعريّ إلى قمة سحره وتمايزه، عن طريق حركة التفاعلات، بين

طرفي التّضاد من جهة، وباقي عناصر النّص من جهة أخرى»[1]؛ فالتّضاد الذي يمارسه الشّاعر، يسعى إلى أن يبرز رؤيا الشّاعر ضمن نسيج قائم على المدّ الشعوريّ، وجزره، فهو من أدوات الخلق الفنيّ والرؤيويّ، عند الشّاعر المعاصر.

2 - نماذج لشعر التّضاد:

حاول جابر عصفور الرّبط عند دنقل بين «وعي السّقوط، أي الوعي بالانهيار القوميّ، وبين الثنائيات الضدية التي ظهرت بصورة مكثّفة في شعر دنقل»[2]، حيث حدّد الدوائر التي عمل عليها دنقل في خارطته الشعريّة وهي «دائرة التّضاد بين الماضي والحاضر، ودائرة التّضاد بين الأنا القوميّة والآخر الأجنبيّ، ودائرة التّضاد بين القامع والمقموع، ودائرة التّضاد بين من يقول «لا» ومن يقول «نعم»»[3]، فالتّضاد يشكل ثنائية للحضور والغياب في النسيج الشعريّ، عن طريق ممارسة اللعب اللغويّ «فالذي يقرأ الأدب - ومنه الشّعر - يدرك بسهولة أنّه لعب لغويّ، سواء أكان لعباً ضرورياً تحتمه إمكانات اللغة المحدودة، أم كان لعباً اختيارياً»[4]. وهذا اللعب يتم بقصديّة، وليس عفو الخاطر، من خلال عدّة أساليب من ضمنها التّضاد، ففي قصيدة (الخيول)

---

(1) عاصم بني عامر، (2000)، **التضاد في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد - عمان، ص 36.

(2) محمد سليمان، **المرجع السابق**، ص 173.

(3) المرجع نفسه، ص 173.

(4) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (إستراتجيّة التناص)**، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب 2005، ص40.

لدنقل يقوم التّضاد بين «الأنا القوميّة والآخر الأجنبيّ»:

«اركضي أو قفي الآن .. أيّتها الخيل

لست المغيرات صبحاً

ولا العاديات - كما قبل - ضبحا

ولا خضرة في طريقك تمحى

ولا طفل أضحى

إذا ما مررت به .. يتنحى؛»[1]

يأتي المقطع مكتنزاً بإشارات سيميائيّة، تبدأ باستخدام فعليّ أمر متضادين، يفصل بينهما حرف عطف يدل على التخيير بين هذين الأمرين المتضادين، استخفافاً بهذه الخيول التي يراها اليوم، ودونما اكتراث برمزيتها في الوجدان العربيّ، مؤسّساً لدلالة تقارن بين زمنين متضادين ومتناقضين، فيأمر الشّاعر هذه الخيول أن تكفّ عن عبثيّة الحركة والركض؛ ليخبرها من خلال أسلوب تضاد صادم بين ما كانت عليه حالها في الماضي، بذكر ما وُصفتْ به، من قوة شكّلت رمزاً في التاريخ العربيّ، لينفي لاحقاً كلّ تلك الأوصاف، مستخدماً أدوات النفيّ بشكل متكرّر (لست، لا) ليؤكّد نفي تلك الصفات عنها، والتي كانت صفات راسخة للخيول، ودلالاتها في الوجدان العربيّ، والذاكرة القوميّة دون أن يصرّح بما آلت إليه بهذا المقطع، ويتركه لمقطع آخر يتضاد مع تلك الذاكرة التاريخيّة، فتكرار النفي في المقطع السّابق

(1) أمل دنقل، المصدر السابق، ص 459. (الخيول).

مؤكّداً على حالة الضعف التي أصبحت سمة متجذّرة لا طارئة في ظلّ حالة الهوان التي تعيشها الأمة وخروجها من التاريخ، ليكشف في نهاية قصيدته (الخيول) ومن خلال أسلوب التضاد الحقيقة المُرّة التي يراها:

«ماذا تبقى لك الآن

ماذا؟

سوى عرق يتصبب من تعب

يستحيل دنانير من ذهب

في جيوب هواة سلالاتك العربيّة

في حلبات المراهنة الدائريّة»[1]

إذن هو التضاد بين الماضي العريق الذي كانت فيه الخيول رمزاً للقوة العربيّة، وما يتضمنه من فتوحات حضاريّة وإنسانيّة، وبين الواقع المتردي الذي تعيشه الأمة العربيّة، حيث أمستْ هذه الخيول العربيّة التي كانت معقوداً في نواصيها الخير مدجّنة في حلبات المراهنة، وسلعة للبيع والشّراء، مجرّدة من أي فاعليّة عالميّة، وأيّ مساهمة حضاريّة، مثلما أصبح العرب مجرّدين من أيّة فاعليّة وإسهام حضاريّ.

3 - مواضع التباس التضاد بتقديس المدنّس / تدنيس المقدّس:

تتشابه بنية التّضاد وبنية تقديس المدنّس في كونهما يقومان على الثنائيات؛ ما أوقع اللبس بينهما، إذ إنّ أسلوب التّضاد

---

(1) المصدر نفسه، ص 464. (الخيول).

يشترك مع تقنية تقديس المدنّس في الغاية، والمخرجات المعنويّة التي يصبو إليها كلّ منهما، متمثّلة في إبراز قيمة ما، عن طريق ممارسة شعريّة اختلف قي توصيفها.

إلّا أنّ أسلوب التضاد يختلف عن تقنية تقديس المدنّس في كون الأول غالباً ما يحمل الوضوح والتبرير من خلال قرائن معنويّة، بينما لا تحمل تقنية تقديس المدنّس هذا الوضوح والتسويغ الظاهريّ على الأقل؛ مما يتسبب بصدمة كبيرة لدى المتلقي للوهلة الأولى، وتحتاج إلى قارئ مدقّق ليكشف الأسباب التي دعت المرسل / المبدع أن يوظّف هذه التقنية. فأغلب القصائد التي تقوم على الثنائيات أيّاً كانت هذه الثنائيات؛ /ماض وحاضر/ ،/ رفض وقبول/ ،/ مقدّس ومدنّس/ ... تصنف ضمن التّضاد دون أيّ تدقيق؛ بسبب الثنائيات التي تتضمنها، ولغياب المصطلح النقديّ البديل- وكان لمصطلح (القلب) والذي يشكّل أحد تجليات التّضاد- دور في اللبس الحاصل مع تقنية تقديس المدنّس؛ فالقلب يدّل على تحويل للرّمز أو الأسطورة، من دلالتها الأصليّة إلى دلالة أخرى، فوجد بعض النّقاد فيه كما سيظهر، مخرجاً لهم لتسمية أو توصيف ما يقوم به الشّعراء عندما يغيّرون - أيّاً كان التغيير - من دلالة الرمز أو الأسطورة ويأتون بهما في سياق مختلف عمّا ورد في سياقاتهما الأصليّة، كلّ هذا ساهم في تغييب مصطلح تقديس المدنّس، والحؤول دون ولادته، فعندما (مجّد) أمل دنقل (الشيطان) :

«المجد للشيطان .. معبود الرياح

من قال «لا» في وجه من قالوا «نعم»

من علّم الإنسان تمزيق العدمْ
وظلّ روحاً أبديّة الألم!»[1]

فقد عدّها الدكتور جابر عصفور تنتمي إلى «دائرة التّضاد بين من يقول لا ، ومن يقول نعم»[2] وعدّت أيضاً من الاستلهامات القرآنيّة التي «أثارت حولها حواراً اقترب أحياناً من النقد، وتفلّتت منه آحايين كثيرة»[3] والملاحظ: أنّ أحداً لم يوصّف ما قام به دنقل في المقطوعة السّابقة توصيفاً دقيقاً ؛ فثنائية «لا» و«نعم» كانت هي الموجّه لهم في عدّ الأسلوب السّابق من باب التّضاد، أو القلب، أو «خروجاً عن النّص القرآنيّ»[4] وكلّ ذلك قد انطلق من مواقف أيديولوجيّة مسبقة عند النّقاد، ليست موضوعيّة، فيصف أحدهم المقطوعة السّابقة بأنّها تتضمّن «كلمات وعبارات وقحة ومستهجنة»[5] وبعضهم « ا يرى فيها خروجاً عن النّص القرآنيّ »[6]، بل رأى بعضهم أنّ «الشّاعر يومىء إلى الدلالة القرآنيّة ويؤكّدها، غير أنّه ينفيها مؤقتا من واقعنا؛ لأنّها أصبحت لا ترتقي إلى الماضي أو تمثله»[7] كذلك عدّ محمد سليمان ما قام به دنقل في قصيدتيه «مقابلة خاصة مع ابن نوح» و«كلمات

---

(1) المصدر السابق، ص 147. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).
(2) محمد سليمان، **المرجع السابق**، ص 173.
(3) المرجع نفسه، ص 146.
(4) المرجع نفسه، ص 146.
(5) المرجع نفسه، ص 149.
(6) المرجع نفسه، ص 148.
(7) المرجع نفسه، ص 148

سبارتاكوس الأخيرة» قلباً، «حينما قلب ما عهد عنهما»[1] والضمير في عنهما يعود إلى ابن نوح والشيطان، وقد بيّنت في الفصل الأول من دراستي: أنّ القصيدتين مثال واضح عن تقديس المدنّس وتدنيس المقدّس.

وفي مقطع آخر من قصيدة (كلمات سبارتكوس الأخيرة) يعدّ عاصم بني عامر المقطع:

«وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع
فعلّموه الانحناء!
فعلّموه الانحناء!»[2]

من «التّضاد المبطن الخاص»[3] فيرى: «نّ الشّاعر لا يقصد المعنى السطحي للعبارة، وإنما يرمي إلى المعنى العميق وهو السّخرية من الخاكم المستبد ، والدعوة إلى التّمرد عليه وعدم الانحناء»[4] والمقطع السابق بكل تأكيد لا يدعو إلى الانحناء في بنية النّص العميقة، لكن الشّاعر في المقابل لم ينشئ القصيدة على التضاد؛ لأنه عندما مجّد الشيطان في بداية القصيدة أعطى المسوّغ لهذا الطلب / الانحناء؛ لذلك يمكن أن تقرأ القصيدة ضمن التقنية التي اقترحتها / تقديس المدنّس، والتي كان قد بدأها بتقديس الشيطان / المدنّس، وصولاً إلى طلب الانحناء في سبيل

(8) المرجع نفسه، ص 147.
(9) أمل دنقل، المصدر السابق، ص 153. (كلمات سبارتاكوس).
(10) عاصم بني عامر، المرجع السابق، ص 74.
(11) المرجع نفسه، ص 75.

التحريض ، والحصول على قيمة مقدّسة من خلال بيان مصير من يتمرّد على الاستبداد، في ظلّ تخاذل الجموع، فهي ليست دعوة للانحناء، بل هي دعوة من أجل النقيض وهو الاعتزاز بالنّفس وتقديس الكرامة الإنسانيّة ، وهي بهذا الطلب كذلك متابعة لإغلاق الدائرة التي بدأها في بداية القصيدة، لبيان مصير سبارتكوس الذي عدّه رمزاً للحريّة وأكّد عليه باستلهامه، ومقاربته، لقصة الشيطان في العرف الدينيّ.

ويمكن أن أضيف رمزاً آخر، وقع الالتباس في تصنيفه مابين القلب وتدنيس المقدّس، وهو رمز البابيون القردة التي تشير في دلالتها الأصلية إلى قردة تجلس «في قاع المحيط تهز مهد طفل بشريّ قتل طائر الحديد أمه، وتغني له مصبحة بهذا – وهي القردة – أماً للطفل البشريّ ومعلمة له أيضا»[1] ليصوّر السّيّاب مشهد الطفل الناجي من الدّمار، الذي حل في هيروشيما وغاص في قرارة المحيط، جالساً مع البابيون القردة:

«وفي قرارة المحيط يعقد القرى
أهداب طفلك اليتيم حيث لا غناء
إلا صراخ البابيون زادك الثرى
فازحف على الأربع فالحضيض والعلاء
سيّان «جنكيزُ» و«كنغايْ» كالفناء»[2]

لكنّ السّيّاب غيّر من دلالة البابيون القردة / المقدّس، وما

---

(12) أبوعبد الرحمن الظاهري، المرجع السابق، ص 247.
(13) بدر شاكر السّياب، المصدر السابق، ص 34. (رؤيا فوكاي).

تقوم به من عمل إنسانيّ / مقدّس، وذلك عن طريق تقنية تدنيس المقدّس، ليصبح عملها (القردة) مدنّساً من خلال تجاهلها للطفل وإعراضها عنه وأمرها له بأن يزحف على أربع؛ لأنّ الحضيض والعلاء سيّان، والحياة كالفناء ، وقد كان للظاهري رأي آخر في توصيف ما قام به السّيّاب في المقطع السّابق حيث بيّن أنّ: «ثمّة مدلول إنسانيّ لدى حيوان، هو القرد، استعاره - السّيّاب - من الشّاعرة سيتويل، ووظّفه بمدلول آخر يعني اليأس ، وانعدام أيّ أثر للرحمة ، والمواساة في العالم الجديد»[1] فغياب مصطلح تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس كان السّبب في الاختلاف بتوصيف ما قام به السّيّاب، حيث إن «تغير الدلالة» ليست كافية لوصف الطريقة التي انتهجها السّيّاب في المقطع السّابق، وقد أتّفق مع النتيجة التي توصل إليها الظاهريّ، في سبب استخدام السّيّاب للطريقة السّابقة، وهي بيان أنّ الهلاك غدا «في الرطبة كما هو في اليابس؛ لأنّ طائر الحديد «السلاح الفتاك بيد العالم الجديد» غزا البحر»[2] لكنها تظل قاصرة في وصف طريقة السّيّاب وتقنيته التي وظّفها. كما عدّ عبد الواحد لؤلؤة ما قام به السّيّاب في قصيدته (من رؤيا فوكاي) التي أخذت منها المقاطع السابقة «نوعاً جديداً من التطوير والقلب»[3] مبيناً أن إفادة السّيّاب من تلك الرموز التي في - القصيدة - «كانت فائدة سلبيّة»[4].

(14) أبوعبد الرحمن، الظاهري، **المرجع السابق** ص253.
(15) المرجع نفسه، ص 254.
(16) المرجع نفسه، ص 257.
(17) المرجع نفسه، ص 257.

خاتمة الفصل الثاني

بيّنت في هذا الفصل الأسباب التي حالت دون ولادة مصطلح تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس وأشرتُ إلى أنّ تداخل مصطلح تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس مع بعض الأساليب اللغويّة والالتباس فيما بينها، كان المسؤول عن عدم ولادة هذا المصطلح.

قسمّت هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث، أفردتُ في كلّ مبحث أسلوباً من هذه الأساليب اللغويّة وهي؛ المفارقة، والسّخرية والتّهكم، والتّضاد.

ففي المبحث الأول: عرّفت المفارقة، وأتيت بنماذج منها من شعر السّيّاب ودنقل، ومن ثمّ ذكرت بعض المواضع الشّعريّة التي تمّ فيها اللبس بين مصطلح المفارقة، ومصطلح تقديس المدنّس/ تدنيس المقدّس.

عرّفت السّخرية والتهكم في المبحث الثاني، وأشرتُ إلى الفرق الدقيق بينها وبين المفارقة وبعد ذلك بيّنت مواضع الالتباس بين مصطلح السّخرية والتهكم ومصطلح تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس.

في المبحث الثالث عرّفت مصطلح التّضاد، وأوردتُ نماذج

شعريّة له، ووقفتُ عند مواضع الالتباس بينه، وبين مصطلح تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس.

توصلتُ لنتيجة، وهي أنّ طبيعة هذه الظواهر تتشابه مع ظاهرة تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس من جهة البنية التركيبية، والغاية المعنويّة لكن لكلٍ طريقته، وأدواته.

بيد أن جلاء ظاهرة (تقديس المدنّس) في الشّعر العربيّ المعاصر لن يكتمل دون أن يقترن بإبراز القيمة الفنيّة والجماليّة والوظيفيّة لهذه الظاهرة، إذ إنّها - هذه الظاهرة - لم تكن وليدة ترف فنيّ أو إشباعاً لحاجة تعبيريّة، بل كانت أداة تمّ استثمارها من قبل الشاعرين لتحقيق غايات على عدّة مستويات: فنيّة، وجماليّة، ووظيفيّة وسأحاول في الفصل الثالث الكشف عن تلك القيم والمستويات متوسلاً المنهج السيميائيّ وأدواته.

الفصل الثالث

القيمة الجماليّة والوظيفيّة لتقنية تقديس المدنّس في الشّعر العربيّ المعاصر

- **المبحث الأول:** تخلّق المقدّس من رحم المدنّس / تقديس المدنّس.
- **المبحث الثاني:** تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس كتقنية تعبيريّة.
- **المبحث الثالث:** كسر أفق التلقي والانزياح الجماليّ.
- **خاتمة الفصل الثالث.**

سيخصّص هذا الفصل للتحليل، حيث ستتم مقاربة النصوص الشعريّة وفاقاً للمنهج السيميائيّ وسأدرس فيه نصّين أوردتهما كاملين في الملحق؛ النّص الأول: لأمل دنقل، وهو قصيدة بعنوان (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) والنّص الثاني: هو مقطع من قصيدة بدر شاكر السّيّاب (المومس العمياء)، وقسّمت هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث أبرزت في كلّ مبحث القيمة الجماليّة، أو الوظيفيّة لتقنية تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس على الشّكل التالي:

المبحث الأول: تخلق المقدّس من رحم المدنّس.

المبحث الثاني: كسر أفق التلقي، والانزياح الجمالي.

المبحث الثالث: تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس كتقنية تعبيريّة.

المبحث الأول
تخلّق المقدّس من رحم المدنّس / تقديس المدنّس

قسّم أمل دنقل قصيدته (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) إلى أربعة مقاطع، وأطلق على كلّ مقطع منها اسم (مزج)، واعتمد دنقل في قصيدته / خطابه هذا على اثنتين من آليات التناص : التمطيط والشرح، حيث يُعدّ الإجراء الأخير أساساً لكلّ خطاب «وخصوصاً الشّعر؛ فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعدّدة تنتمي كلّها إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محوراً، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة... ثم يمطّطه بتقليبه في صيغ مختلفة»[1]. وربّما هذا ما قام به دنقل في المزج الأول من قصيدته والذي سيخصّص المبحث الأول لدراسته:

«المجد للشيطان .. معبود الرياحْ
من قال «لا» في وجه من قالوا «نعم»
من علّم الإنسانَ تمزيقَ العدمْ
من قال «لا».. فلم يَمُتْ؛
وظلّ روحاً أبديّة الألمْ!»[2]

---

(18) محمد مفتاح، **المرجع السابق**، ص 126.
(19) أمل دنقل، **المصدر السابق**، ص 147. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).

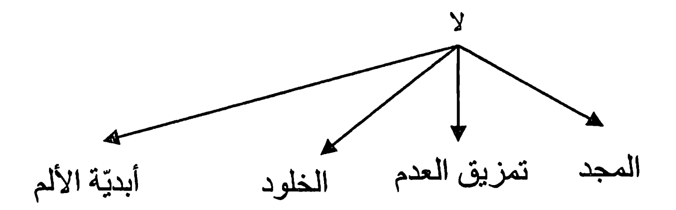
فالمزج الأول في القصيدة، يشكّل النواة المعنويّة للنّص، وما تلاه من مزوج/ مقاطع إنّما هو انشطار، وتشظّ، وشروح، وتعليقات عليها. حيث يُشيرُ المزج الأول من الكلمة/ العلامة الأولى فيه إلى الحقل الدلاليّ الذي ينتمي إليه المزج، متمثّلة بالدّال (المجد) الذي شكّل النواة المعنويّة لهذا المزج وللقصيدة برمّتها في مستواها الموضوعاتيّ / العميق الذي سيستدعي دوالّ أخرى ضمن سلسلة استبداليّة، وتركيبيّة، إنْ على صعيد الأصوات التي يتكون منها، وإنْ على صعيد تقابلاته، وتشاكلاته اللفظيّة والمعنويّة.

وسعياً من دنقل إلى تحديد هذه النواة المعنويّة، فإنّه سيّجها داخل مزج/ مقطع مستقلّ، وقصير بادئاً بتركيب خبريّ مكوّن من جملة اسميّة، دلالة على ديمومة المجد وثباته، وبقائه سرمديّاً أزليّاً، فالمزج الأول قائم على نوع واحد من الجمل وهي الجمل الخبريّة المتلاحقة، ليسهم المستوى التركيبيّ/ النحويّ في تماسك الدلالة المعنويّة للمزج الأول، كما أنّ جميع العلامات/ الكلمات تدور حول بؤرة واحدة، هي علامة/ كلمة (لا) وتجلياتها، لتوكّد النّواة المعنويّة للمزج الأول/ المجد، وتؤسّس لبنيته العميقة / بنية (رفض الذل والخنوع) التي أشارت إليها تبعات ونتائج من قال «لا» التي تلفّظ بها الشيطان / المدنّس في القصص الدينيّ.

وبالنظر إلى المستوى الصوتيّ/ الإيقاعيّ في المزج الأول، يُلاحظ تراكم صوت (الميم) الذي أسهم في تماسك بنية (رفض الذل والخنوع) وما نتج من تراكم هذا الصوت من «ألم» لفّ المزج الأول برمّته، إذ بدأ المزج بصوت الميم (مزج) وانتهى

بحرف الميم في علامة/ كلمة «الألم»، ولا يخلو سطر شعريّ من المزج الأول من تكرار صوت (الميم)، وإذا أُخذ بالاعتبار التنوين الذي في السطر الأخير «روحاً» نظراً إلى تقارب المخارج الصوتيّة بينهما، وإيقاع القافية المرتكز على صوت (الميم) في الكلمات / نعم، العدم، الألم / ، فإنَّ بالإمكان القول: إنّ أنين هذا الصوت هو الطاغي في هذا المزج.

فعاضد حرف الميم، وما بثّه من ألم، المصدر المعنويّ لذلك الألم الذي شعّ من البؤرة الدلاليّة في المزج الأول والمتمثّلة بالعلامة «لا» التي قالها الشيطان، وجلبت عليه كلّ ذلك الألم، والأنين.

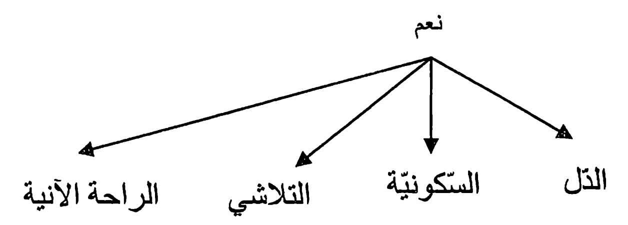


تُشكِّلُ ثنائيّة الحضور / الغياب مرتكزاً أساسياً في المنهج السّيميائيّ فـ«القارئ السّيميائيّ بقدر ما يهتم بحضور بعض المتشاكلات، يهتمّ بغياب الأخرى»[1]. وهي ثنائيّة لها حضورها في تفاصيل حياة المرء فعندما أرى (ابن صديقي) / الحاضر أمامي، أتذكر ويحضر بذهني صديقي/ الغائب، حتى إنّ الإيمان بالله عند المؤمنين يقوم في أحد أشكاله على ثنائيّة الحضور

---

(20) نبيل أيوب، **النقد النّصيّ وتحليل الخطاب (2)**، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2011، بيروت، ص 152.

والغياب، فالله/ الغائب عن العين المجرّدة يُدرك عندهم من خلال مخلوقاته، والظواهر الكونيّة/ الحاضرة، الدّالة عليه؛ لذلك عندما صرّح المرسل في المزج الأول بمآل وصيرورة من قال «لا»/ الحاضرة في النص، فلابدّ أن يتبادر للذهن قراءة تبعات، ومصائر من قالوا: «نعم»/ الغائبون/ في تقابل مع تبعات، ومصائر من قال «لا» لتقرأ كالتالي:



فهندسة المزج الأول قائمة بشكل مستقلّ ناهضةً بنفسها، فهي مكوّنة من مقدمة تحتوي على إشارة للنتيجة، وعرض يستغرق ثلاثة أسطر شعريّة متصلة وموصولة؛ مثّل دور الاتصال فيها الاسم الموصول «من»، حيث تكرّر في الأسطر الثلاثة، وزيادة على هذا التكرار المتصل أسهم في التعبير عن بنية المزج المعنويّة/ رفض الذل والخنوع، انتشار صيغة الفعل الماضي (قال، قالوا، علّم) حتى إنّ الفعل المضارع الوحيد في المزج الأول «يمت» قد أتى مسبوقاً بحرف النفي والجزم «لم» والذي قلب زمنه من الحاضر إلى الماضي، ليدّل هذا الزمن على هذه البنية المعنويّة، وأنّه لم يعُد ثمَّ مجال للشك في تحققها.

كما أسهم في انسجام، وتماسك بنية المزج الأول الإيقاعيّة/ الصوتيّة تكرار البنية النحويّة القائمة على التوازي التركيبيّ والدلاليّ:

من قال . ./ من علّم . ./ من قال . .

لينتهي المزج الأول بالنتيجة المنطقيّة التي حصلت بسبب إنجاز تلك الأفعال، التي ساقها في عرض المزج التي تجلّت بسرمديّة الخلود، وأبديّة الألم.

حركيّة المعنى في المزج الأول:

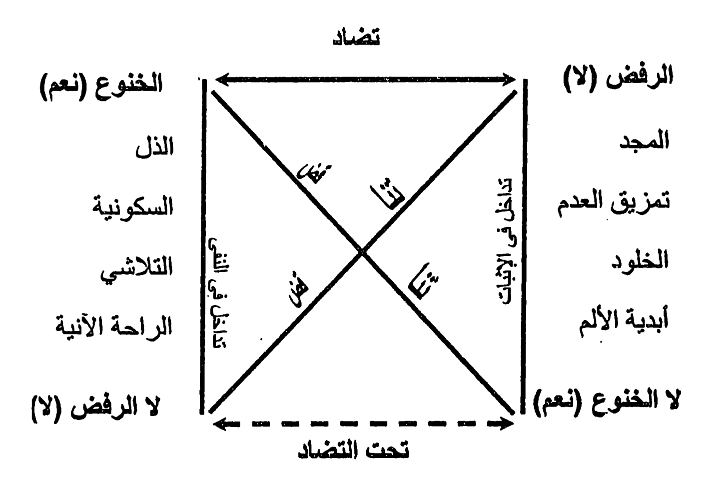
يحضرُ في المزج الأول ضمير غيبة واحد (هو) تكرّر خمس مرات يعود على اسم ظاهر في المزج «الشيطان»، مقابل ضمير واحد متصل (واو الجماعة) في كلمة «قالوا» وقد يُقرأ هذا التقابل على أنّه دلالة على الحضور الفاعل، والخالد، والأبديّ مقابل الحضور العارض غير العائد على ظاهر محدّد في المزج الأول.

أخذت طبيعة العلاقات بين العلامات في المزج الأول شكل العلاقة السببيّة حيث وردت النتيجة/ المجد للشيطان من أول سطر شعريّ، وما تلاه من أسطر شعريّة هي الأسباب التي ساهمت في توليد النتيجة، وهذه النتيجة أسهمت في بلورة البنية الكليّة للنّص برمته، وليس للمزج الأول وحسب كما سيظهر، ومثّلت هذه النتيجة البينة الفوقيّة للمزج / النّص ليس بالمعنى الإيديولوجيّ الماركسيّ، بل بالمعنى الدلاليّ والمكانيّ متشظّية إلى بنىً صغرى تنتشر في النّص.

كما ساهمت الهندسة الطباعيّة في إبراز البنية الدلاليّة للمزج / النص من خلال تصدير القصيدة بهذا السطر الشعريّ بشكل خاص، والمزج الأول عموماً، محاولة الإيحاء بالسّمو عن بقيّة المزوج / المقاطع في القصيدة.

فالمزج الأول كان قصيراً، مكثّفاً، معبّراً عن البنية الكلّية لّلنص، ليتطابق فيه المحور الاستبداليّ التعاقبيّ بمرجعيّته التاريخيّة، الحاضرة في ذهن المتلقي عن الشيطان / المدنّس، وما يشير إليه من حيث رفضه السجود، وخلوده في الحياة الدنيا من أجل إغواء بني آدم في المعصية، وأبديّة الألم في الآخرة كي ينال عذابه بسبب رفضه السجود، مع المحور التركيبي الآني بمرجعيّته السياقيّة، ليخلق النّص معنى مستقلاً «إذ لكلّ نصّ سياقه الخاص به»[1] إلّا أنّ ما شكّل كسراً لأفق المتلقي، وانزياحاً جماليّاً هو إسباغ المجد عليه؛ مما شكّل تخلّقا لمقدّس / «المجد، تمزيق العدم، الخلود» من رحم المدنّس / الشيطان.

ويمكن توضيح حركيّة المعنى التي أسهمت في تشكيل بنية النص الكلّية في المربع السيميائيّ:



G. Brown and G. Yule: *Discourse Analysis*, Cambridge, 1983, (21) p. 501.

- الرفض «لا» / الخنوع «نعم» = التّضاد.
- الرّفض / لا الرفض = التّناقض.

- لا الخنوع «نعم» $\overset{+}{C}$ الرّفض «لا» = تنطلق من الحياديّة الإيجابيّة المبنيّة على الرّفض الداخليّ التي تتطور إلى المجابهة العلنيّة الرّافضة للخنوع والذّل، وهي الحالة التي يسعى إليها المرسل متمثّلة في موقف الشيطان عندما رفض السجود.
- لا الرّافضة «لا» $\overset{-}{C}$ الخنوع «نعم» = تنطلق من السّلبيّة، والاستسلام للأمر الواقع ويتطور إلى المشاركة في صنع الذّل والاستعباد، وتأييده، وهي الحالة التي وصف بها المرسل الجموع المتخاذلة.

لا الخنوع «نعم» ◄┄┄┄┄► لا رفض «لا» = وهي تمثّل المواقف الرّماديّة، وليس لها تمثيل في المزج الأول.

المبحث الثاني
تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس
كتقنية تعبيريّة

1- المزج الثاني: الكبرياء المجروح / بنية اليأس الفاجع

يُشكِّل المزج الثاني من النّص وحدة دلاليّة جزئيّة مستقلّة استقلالاً جزئيّاً عن المزج الأول، لها نِظام اشتغال خاص بها، لكن على الرّغم من استقلالها - كما سيُوضح - إلا أنّها تظلّ منجذبة تدور في فلك بنية النص الكلّيّة التي ذُكرت في المزج الأول، فلكلّ نص/ خطاب شعريّ تنظيمه الداخليّ إلا أنّ من أهم خصائصه أيضاً خاصيّة «تنظيمه الخارجيّ، في سطحه وبرانيّته؛ إذ يستند في تأليفه إلى مبدأ التكافؤ والتعادل، وتعاضد المستويات»[1]. ومن هذه الخاصيّة الأخيرة شكّل مطلع المزج الثاني القصير جسراً يربط المزج الأول بالمزج الثاني، إذ إنّ هذا المطلع محدّد بفاصل طباعيّ تمثّل بنقاط « ... » تفصله معنويّا ودلاليّا عن بقيّة أجزاء المزج الثاني، «وإذا ما صحّ أنّ الشّعر تكرار تعبيريّ، ومعنويّ، فلا يبعد أن تُبنى القصيدة على جملة نواة أو كلمة محور، ثم لا يمنع أن يبنى كلّ بيت أو بعض الأبيات

---

(22) نبيل أيوب، المرجع السابق، ص 163.

على نُوًى فرعية»[1]؛ فبالإمكان عدّ هذا المطلع امتداداً معنوياً ودلالياً للمزج الأول، ومحطة استراحة للبنية الكلّية قبل انتقالها، وتشظّيها في بقيّة أجزاء النّص :

«مُعَلَّقٌ أنا على مشانق الصباحْ
وجبهتي - بالموت - محنيَّهْ
لأنني لم أحْنِها . . حَيَّهْ !
. . . . . . »[2]

فهذا المطلع مرتبط معنويّاً، ودلالياً بالمزج الأول، فأثر بؤرة (لا) الرافضة ما زالت تسري في ثنايا علاماته، وبالإمكان عدّ مطلع المزج حاملاً للطاقة المعنوية للمزج الأول؛ لذلك يصحّ أن يعدّ مطلع المزج الثاني جسراً لعبور المعنى، وتمهيداً لانزياحات معنويّة، وأسلوبيّة.

تأطير المزج الثاني :

بالإمكان تأطير المزج الثاني من خلال المعيّنات الإشاريّة : (أنا - هنا - الآن) أي من خلال الموقف التلفّظيّ وكشف هيئة الخطاب، أي من خلال تتبع الضمائر، والظروف، وأسماء الإشارة.

تنبئ دلالة النّص الأوليّة - كما يشير العنوان - أنّ النص يُمثّل وصيّة للثائر الرومانيّ سبارتاكوس ومن قراءة المزج الثاني

(23) محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 184.
(24) أمل دنقل، المصدر السابق، ص 147. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).

يُلاحظ انتشار ضميرين هما؛ ضمير المتكلم/ الأنا متمثلاً ظاهريّاً بسبارتكوس الذي يُلقي وصيّته التي يُفترض أنّها خلاصة تجربته، وهو في ساعة الإعدام، والضمير الثاني المنتشر في المزج هو ضمير المخاطبين/ الهم متمثّلاً بالجموع المحتشدة لرؤية مشهد شنقه، وينبئ المؤول المباشر أنّ المتكلم هو سبارتاكوس، وأنّ هذا النّص ما هو إلّا «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»، ويكشف المؤول الدينامي مستعينا بحواشي النّص، ومتعلّقاته الخارجية، أنّ سبارتاكوس ما هو إلّا قناع يتخفى وراءه شاعر حداثيّ لُقب بشاعر الرّفض هو أمل دنقل يدعو إلى الثورة في كلّ ميدان، وما يُشاهد الآن في زمن الربيع العربيّ والثورات من حضور لكثير من قصائده لهو خير دليل على ثوريّته(مثل قصيدة لا تصالح، وأغنية الكعكة الحجريّة) ومن متابعة الصور والعوالم الممكنة، وغير الممكنة التي يرسمها المزج، يُمكن الوصول عبر المؤول النهائيّ إلى أنّ (الأنا) ما هي إلّا صوت كلّ ثائر رافضٍ للخنوع، والذّل منذ بداية تاريخ البشريّة إلى هذا اليوم، ويقابل ذلك ضمير الـ(الهم) الجماعة المخاطَبة، والمتلقّية لهذه الكلمات التي تصوّر حال الجماهير الراضية، والمقيمة على الذّل والقبول بالواقع والرضا به كيفما كان، وكي يكتمل تأطير المزج لا بدّ من تحديد بقيّة المعيّنات الإشاريّة (هنا - الآن)، والتي تجلت في النّص برمته في ذات المكان والزمان، حيث الرحلة في التاريخ إلى روما في زمن القياصرة، واختيار مشهد إعدام سبارتاكوس شنقاً، فهذا المكان والزمان القريب المُتأتي من القراءة الأوليّة للمزج، أمّا: المكان والزمان البعيدين والكامنين في أعماق النّص فهما المكان الذي

يقيم فيه الشّاعر / مصر والوطن العربيّ، والزمان هو الزمن الذي يشعر فيه الشّاعر بالاستلاب، والقمع، ناشداً فضاء الحريّة.

تقطيع المزج الثاني:

يتطابق تقطيع المزج الثاني مع توزيعه الطباعيّ، فهو يتوزع على وحدتين رئيستين:

1- المقطع الأول (1 -4) أنا / الكبرياء، الذي حدده الشاعر بفاصل طباعي وهي النقاط «...»

2- المقطع الثاني (بقية المزج) الانحناء / الذّل المقيم وهو الخطاب الموجّه إلى الهم/ الجموع الموافقة على هذا الذّل، والمستسلمة للواقع.

المستوى الإيقاعيّ للمزج الثاني:

يتضافر المستوى الإيقاعيّ/ الصوتيّ مع التقطيع السّابق للمزج الثاني، فتظهر البنية الإيقاعيّة لكلّ مقطع متماسكة ومنسجمة، ومسهمة في تشكيل معناه، ففي المقطع الأول / الكبرياء المجروح، تظهر أصوات الرّوي الحلقيّة الساكنة (حْ، ـهْ، ـهْ) والتي لها مخرج صوتيّ واحد؛ مما يوحد الدلالة وهي دلالة الحزن والألم الناتجة عن الكبرياء المجروح، ولم يقتصر انتشار الأصوات الحلقيّة في الرويّ وحسب، بل شمل عموم المقطع الأول ، كما أنّ تكرار العلامة/ الكلمة «محنيّة» في المقطع وعبر متشاكلاتها اللفظية، والمعنويّة «محنيّة - لم أحنها - حية» ساهم في تماسك المقطع إيقاعيّاً وتشكيل معناه .

وفي المقطع الثاني/ الانحناء. . . كانت الهندسة الإيقاعيّة منسجمة مع طبيعة المقطع التعبيريّة، حيث كان المقطع قائماً على نبرة خطابيّة تتّجه من (أنا) الشاعر/ الثائر إلى (الهم)/ الجموع الخانعة، فتواترت صيغة الأفعال المتصلة بواو الجماعة «يعبرون - تخجلوا - لترفعوا - يولدون - تنتهون - فقبلوا - فعلّموه - يشنقون - تحلموا»، كما أسهمت بعض المتكرّرات المتشاكلة لفظياً، ومعنوياً في تماسك المقطع إيقاعياً، ودلالياً، فكلمة «لا» تكررت بلفظها ذاتها، كما تكرّرت بمعناها المتشاكل معنوياً من خلال دلالة النفي في «لم - ليس»، كما تكررت لفظة «الانحناء» ومتشاكلاتها المعنوية «مطرقين - منحدرين».

كما ساهم تكرار البنية النحويّة في التشكيل الصوتيّ، وتماسك البنية الإيقاعيّة للمزج، مكسبة إياه فيضاً معنويّاً، وتجلّى ذلك من خلال إعادة تركيب الجملة ذاتها، أو بإبدالات بسيطة، بحرف أو كلمة:

ولترفعوا عيونكم إلى	/	فلترفعوا عيونكم إلي
فسوف تنتهون مثله. . . غداً	/	فسوف تنتهون هاهنا. . غداً
بلا وداع	/	بلا ذراع
فخلف كلّ قيصر يموت	/	وخلف كلّ ثائر يموت

كما أسهم في تماسك البنية الإيقاعية انتشار صيغ الجمل الإنشائية متمثلة بالنهي في الفعل المضارع «لا تخجلوا - لا تحلموا»، وبلام الأمر مع الفعل المضارع أيضاً، «لترفعوا» وبأفعال الأمر المتكررة في نسيج المقطع «قبّلوا - فعلّموه -

علّموه»، فكل تلك المتكرّرات، والمتوازيات، والمتشاكلات على المستوى الإيقاعيّ/ الصوتيّ، وعلى مستوى البنية التركيبيّة / النحويّة، وفّرت للمزج تماسكه، وجماليّته الإيقاعيّة، وساهمت في تأطير المحتوى دلاليّاً ومعنويّاً «ما يعزّز القول بأنّ للمحتوى شكلاً يبتنى من انتظام صوتي يتضافر مع تنظيم نحوي»[1]؛ لذلك فللهندسة الإيقاعيّة/ الصوتيّة دور في كشف المعنى الحسيّ التصويريّ الظاهريّ والمعنى الموضوعاتيّ العميق المختبئ في أعماق النّص.

المستوى التركيبيّ:

ستتم دراسة المستوى التركيبيّ في المزج الثاني من حيث حضور الضمائر، وأشكال هذا الحضور وصيغ الأفعال المنتشرة، وأنواع الجمل السائدة في المزج، ودلالاتها، وإسهام كلّ ذلك في تأطير النّص وهندسته، وفي إنتاج المعنى وتشكيله.

ففي المقطع الأول من المزج الأول نهض التركيب النحويّ في جعله وحدة معنويّة ترتبط بالمزج الأول أكثر من ارتباطها بالمزج الثاني، مشكّلة جسراً لانتقال المعنى من حالة إلى حالة، فعلى صعيد الجمل، يُلاحظ انتشار الجمل الخبريّة في هذا المقطع، والمتشاكلة مع ذات الجمل في المزج الأول أكثر من تشاكلها مع جمل المقطع الثاني من المزج الثاني.

وفي المقطع الثاني الذي يفصله عن المقطع الأول للمزج

(25) نبيل أيوب، **المرجع السابق**، ص 281.

الثاني فاصل طباعيّ، وفاصل تركيبيّ تمثّل بالجملة الندائيّة الإنشائيّة / «يا إخوتي» التي شكّلت بؤرة خطابيّة في هذا المقطع، إذ أشارت إلى تغيير في نوعيّة الجمل وفي بنائها الأسلوبيّ، ولن ينظر إلى تلك التراكيب النحويّة على أنّها تراكيب ميّتة خاضعة لقواعد نحويّة متعالية عن السّياق الذي وردت فيه، بل سيُنظر إليها على أنّها تراكيب حيّة ساهمت في تشكيل المعنى النهائيّ للمقطع، والنّص/ الخطاب برمّته، وأسّست لجماليّته بفعل عنصر الصراع التركيبيّ، المتجلّي بالتّنوع التركيبيّ، فبعد النّداء المتضمن وصف المنادى والذي فرز المقطع، وأجزاء النّص/ الخطاب المتبقّية إلى أنا / الثائر الفاعل، والمرسل والموجّه للخطاب من جهة، وإلى الهم / الجموع المتلقّية للخطاب من جهة أخرى، تتناوب الجمل الإنشائيّة/ الناهيّة، والآمرة «لا تخجلوا. . .، ولترفعوا . . .» ليأتي تسويغ هذا الأسلوب - الناهي، والآمر - وما يتضمنه من دلالة، بجملة خبرية «لأنّكم . . .» توضح السبب من ذاك النهي، والأمر، لتستمرّ هذه المتوالية التركيبيّة على صعيد الجمل: إنشائيّة/ خبريّة.

وعلى صعيد الأفعال شكّل حضور أفعال الأمر، والمضارعة المنهيّة والمأمورة حضوراً طاغياً مقارنة بالأفعال الماضية، ولم يظهر صوت غير صوت الثائر/ الآمر، والناهي، وكانت هندسة الجمل تقوم على أمر، أو نهي يشكّل بؤرة نحويّة، يليه تعليق يسوّغ وجود تلك البؤرة، واللافت في جميع التعليقات أنّها لم تتجاوز ثلاثة أسطر شعريّة إلّا في أمر واحد، فقد تجاوز التعليق ذلك:

«فلترفعوا عيونكم إليّ
لربما . . إذا التقت عيونكم بالموت في عَينَيّ:
يبتسم الفناءُ داخلي . . لأنّكم رفعتم رأسكم . .مرّةْ !
«سيزيف» لم تعد على أكتافه الصخرةْ
يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيقْ.
والبحر . .كالصحراء. . لا يروي العطشْ
لأن من يقولُ «لا» لا يرتوي إلّا من الدموعْ!»[1]

حيث تمرّدت ذات الشّاعر/ الثائر على هندسته التركيبيّة الراتبة، لتأخذ بالانهمار النفسيّ والتفجّع عادّاً ما قام به من نضال، ورفض للظلم، عملٌ عبثيّ؛ لأنّه لم يستطع تغيير الذّل القابع في نفوس الهم / الجموع، واستدعى الانهمار النفسي للشاعر/ الثائر «سيزيف»، وربّما كان مصدر الاستدعاء عبثيّة العمل الذي كان محكوماً به على سيزيف، والذي ضارع عبثيّة عمله كما رأى هذا من جهة، ومن جهة أخرى لينزع الصخرة عن أكتاف سيزيف، والتي تحمل إشارة الاستلاب، ليضعها على أكتاف أولاد هذه الجموع المقيمة على الذّل والتي ستورّث الذّل لأبنائها، كلّ ذلك أسهم في تغيير هندسة هذا الجزء من المقطع الثاني.

وكي تظهر خصوصيّة الجزء السّابق من المقطع الثاني وتجانسه التركيبيّ، تُلاحظ كثرة الأفعال فيه «التقت، يبتسم، رفعتم، تعد، يحملها، يولدون، يروي، يقول، يرتوي» بعد الفعل المضارع الطلبيّ/ فلترفعوا، دالّة على توتّر (الأنا)، وجاءت هذه

---

(26) أمل دنقل، المصدر السابق، ص 148. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).

الأفعال متشاكلة زمنياً بصيغة المضارع عدا الفعلين «التقت - رفعتم»، وجميع الفواعل في تلك الأفعال تنتمي إلى حقل دلاليّ واحد يؤشر إلى العبثيّة والتلاشي؛ العيون المنكسرة، «التقت عيونكم»، الفناء، «يبتسم الفناء»، هم «الأحياء الميّتون» رفعتم رأسكم . . مرّة»، صخرة سيزيف «لم تعد» تلاشت ولم تعد على أكتافه، الذين «يولدون «مجرّدون من الحرّيّة » في مخادع الرقيق»، والبحر «لا يروي».

في تتبع الضمائر في عموم المزج الثاني، يُلاحظ أنّ (أنا) الثائر/ الشاعر قد جاء بصيغتين: الأولى على شكل ضمير بارز (أنا) في مطلع المزج الذي جاء للتأكيد، والثانية جاءت على صيغة ياء المتكلم العائدة على (الأنا)، في مقابل (الهم)/ الجموع الذي جاء بعدّة أشكال تعود عليهم (واو الجماعة، كاف الخطاب المتصلة بالميم الدّالة على الجمع).

تهيمن الأفعال المضارعة على المزج الثاني بأكمله، إذ أتت بأسلوب نهي «لا تخجلوا، لا تحلموا» وأسلوب أمر «لترفعوا» الذي تكرّر ثلاث مرات، ومتشاكل هذين الأسلوبين فعلا الأمر «علّموه، وقبّلوا» حيث تكرّر الأول ثلاث مرات، والثاني مرتين، وجاء في المزج فعلان مضارعان منفيّان «لم تعد، لا يروي»، كما حضرت ثلاثة أفعال مضارعة مجرّدة من أيّ عامل «يولدون، تنتهون، يموت» الفعل الأول ورد مرّة واحدة، والفعلان الثاني والثالث تكرّرا مرتين، ولم يحضر في المزج سوى ثلاثة أفعال ماضية «التقت، رفعتم، تركتُ»، وبالتالي: كانت الجمل الفعليّة هي الطاغية بعدّة صيغ، مقابل خفوت في الجمل الاسميّة.

وسيكشف عن دور كلّ تلك الأفعال والصيغ والتراكيب، وظيفتها في المستوى الدلاليّ من الدراسة.

المستوى الدلاليّ:

بالانتقال إلى المستوى الدلالي في المزج الثاني، يظهر حضور معجم الانحناء في كلّ أجزاء المزج عدا المقطع الأول من المزج، حيث شكّل امتداداً تشاكليا مطابقاً للمزج الأول، وتضاداً معنويّاً مقابل لبقيّة أجزاء المزج الثاني، فكان حضور الجمل الاسميّة، وندرة الأفعال دلالة على ديمومة المعنى وثباته / الكبرياء، وعزّز من ذلك إبراز ضمير المتكلم/ أنا بعد كلمة «معلّقٌ» تأكيداً للأنا الفاعلة، فلم يكتف بها مضمرة/ غائبة، بل أظهرها بارزة، وكان لحضور جمع التكسير/ مشانق إسهام معنويّ في تكامل معنى الكبرياء ، حيث إنّ الإعدام شنقاً لأيّ شخص يكون على مشنقة واحدة، لكن الثائر المعلّق/ شنقا لم يرتض إلا أن يُعلّق على «مشانق» ليشير - ربما إلى أنّ عظمة روحه، وجلال ميْتته لن تكفيها مشنقة واحدة؛ مما ساهم في إبراز كبريائه.

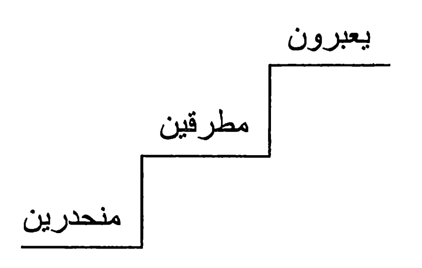
كما أنّ الفصل الذي حصل بين المبتدأ «وجبهتي» والخبر «محنية» بالجار والمجرور «بالموت» لم يكن فصلاً مجانياً، حيث إنّ الجار والمجرور إضافة لكونه حاجزاً تركيبياً، أتى وكأنّه حاجز نفسيّ بين المبتدأ / جبهتي والخبر/ محنية مباعداً بين الجبهة والانحناء تركيبياً ومعنوياً، مؤكّدا على هذه القيمة المعنويّة في السطر التالي من خلال نفي انحناء الجبهة وهو على قيد الحياة «لأنني لم أحنها . . . . حيّة».

فكبرياء (الأنا) في السّطر الأول، وإبعاد الانحناء «محنيّة» عن جبهته «جبهتي» في السّطر الثاني ونفي انحناء الجبهة في الحياة في السّطر الثالث ساهم في إبراز دلالة المقطع، واستقلاليّته المعنويّة.

بدءاً من المقطع الثاني في المزج يبدأ الانزياح الدلاليّ ، ليس على مستوى المزج الثاني وحسب بل على مستوى القصيدة بأكملها، هذا الانزياح الصادم للمتلقي، والذي تجلّى بالانتقال من فضاء الكبرياء والاعتزاز بالذات عند الأنا/ الثائر الذي رفض الانحناء، إلى فضاء الانحناء، ومخاطبة الجموع والطلب منها الانحناء، وهنا تم الانتقال الدلالي من الشيء إلى ضده، وهنا تكمن - برأيي - دلالة القصيدة، وجوهر خلقها الفنيّ عبر توظيف تقنية جعلت الثائر/ المقدّس يتكلم وكأنّه متخاذل / مدنّس فعرّى الواقع المعيش بذلّ، والمسكوت عنه، بأسلوب متطرف، عبر تقديس هذا الذلّ / الانحناء.

فوظّف الشّاعر الانحناء والحياة الذليلة التي تعيشها الجموع / المدنّس في عمليّة الخلق الفنيّ بدءاً من المقطع الثاني، حيث انفصلت «أنا» الثائر/ الشاعر عن محيطها وفضائها / المقدّس، ومخاطبتها للذات، وللتاريخ؛ ليوجّه خطابه لـ«الهم»، فالكلمات التي جاءت في بداية المقطع الثاني مشكّلة عتبة البداية «يعبرون - مطرقين - منحدرين» هي كلمات متشابهة في أصواتها / أحرفها ، ما أفضى إلى تشاكلها دلالياً، فالألفاظ / العلامات السّابقة لها معانٍ متمايزة عن بعضها خارج السياق النصيّ الذي وردت فيه، بيد أنّ المنهج السيميائيّ يعدّ «النصّ الشعريّ بناء

لغوياً، واللغة ذات مستويات، افترضت السيميائية البنيوية أنّ هذا المعنى علائقيّ»[1]؛ نظراً لارتباطه السياقي/ الدلالي، أي أنّ للغة الشعريّة خصوصيتها ومقوّماتها التي تجعل من معاني الكلمات في السياق التركيبيّ/ الآنيّ مختلف عن معناها المعجمي/ التعاقبي، وفي المحصلة فإنّ تشابه البنية اللغوية يمثّل «بنية نفسيّة متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار، والإعادة، على أنّ التكرار قد يكون متجاوراً وقد يكون متباعداً»[2]. وهنا تمّ التكرار متجاوراً، وتشترك هذه الكلمات بثلاثة أصوات/ أحرف (الياء، والراء والنون) وفي سياق واحد، وبتراتبية متدرّجة وكأنّه نزول من برج العزّ/ الكبرياء إلى درك الذّل / الانحناء:



يدعم حضور الانحناء الدلاليّ في المقطع الثاني تواتر كلمة «الانحناء» ذاتها حيث وردت أربع مرات، كما نهضت أفعال الأمر بدور كبير في تشكيل المعنى، حيث أشارت إلى فاعليّة الثائر/ المخاطِب مقابل سكونيّة الجموع / المخاطَب، وعاضدتها في

(27) نبيل أيوب، المرجع السابق، ص 184.
(28) محمد مفتاح، المرجع السابق، ص39.

إظهار الدلالة وتشكيل المعنى الأفعال المضارعة التي جاءت بصيغة الأمر والنهي.

أمّا الأفعال الماضية فلم تأتِ إلا ثلاث مرات مع تكرار الفعل «تركتُ» مرتين:

لربما إذا التقت عيونُكم بالموتِ في عَينَيّ / يبتسم الفناء داخلي .. لأنّكم رفعتم رأسكم ..مرَّة!

....

فقبّلوا زوجاتكم .. إني تركتُ زوجتي بلا وداع
وإن رأيتم طفليَ الذي تركتُه على ذراعها بلا وداعْ

فهذه الأفعال الماضية كلها كانت متعلقة بالأنا / الثائر، وبماضيه / كبريائه الذي انتهى، فأسهم الفعل الماضي في تشكيل هذا المعنى الذي يدلّ على زوال ذلك الكبرياء، والعزّ، أمّا (هم)/ الجموع المتخاذلة فحاضرهم، ومستقبلهم مجرّدٌ من الأحلام السعيدة، وليس فيه إلّا الانحناء:

لا تحلموا بعالم سعيد

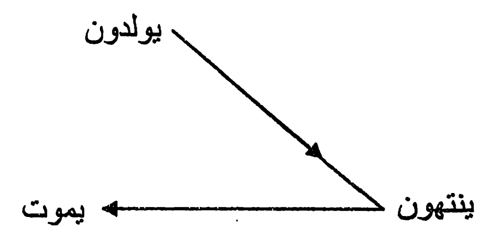
لذلك عليهم القبول / الخنوع وتعليم ابنه على الانحناء بعد أن أصبح وحيداً بعد فقده أباه / الثائر:

فعلّموه الانحناء!
فعلّموه الانحناء!

حقّق الاكتفاء بصيغة المفرد «رأس» في «لأنكم رفعتم رأسكم.. مرّة» ، اتّساقاً مع المعنى، فقد كان حضور (الميم)

الدالة على الجمع في كلمة «رفعتم» كافياً للإشارة للجماعة، وربّما أنّ (أنا) الثائر/ الشّاعر حين رأت إلى رؤوس الجموع رأتها رأساً واحداً منحنياً! كما من الممكن أنّ الثائر / الشاعر قد خشي أنّ كلمة «رؤوس» قد توحي بشيء من الاعتزاز والفخر، ففضل مجيئها مفردة، أمّا العيون فهي منكسرة من أثر انحناء الرؤوس فجاءت جمعاً، فأسهمت جموع التكسير بحضورها وغيابها في بناء المعنى، كلّ هذه التداعيات التعبيريّة التي ولّدتها طبيعة النّص/ الخطاب من خلال سلسلة تركيبيّة / سياقيّة استدعتها طبيعة الموقف التلفظيّ للمعيّنات الإشاريّة في المستوى الموضوعاتيّ / العميق للنّص.

ليدلّل الثائر / الشّاعر على عبثيّة حياة الجموع الرّاهنة، والمستقبليّة، فقد جاء بثلاثة أفعال مضارعة متشاكلة زمنيّاً، ومتعالقة معنويّاً، وحضرت في أجزاء متباعدة من المقطع الثاني، ومجرّدة من أيّ عامل ومؤثّر إلّا الدلالة على الآنيّة، والمستقبليّة «يولدون - تنتهون - يموت» وكأنّها شكّلت مثلثاً لحياة (الهم) / الجموع التي خذلت الثائر المعلّق / المشنوق:



فتمت الولادة في مخادع الرقيق، فبشّر الثائر/ الشاعر بالنهاية القادمة، فجاء الموت، و«دمعة سدى» كانت نهاية رحلة حياتهم،

ونهاية المزج، ليؤكّد سيرورة حياتهم، وعبثيّة نضال الثائر بمفرده في ظلّ تخاذلهم.

إنّ الدلالة الظاهرة / التعيينيّة المتولّدة من النّص تشير إلى أنّ سبارتاكوس / الثائر يطلب من الجموع الاستمرار على حالة الخنوع / الانحناء التي هم مقيمون عليها، وأنّ تُعلّم - هذه الجموع - ابنه الذي تركه وحيداً مشوّهاً «بلا ذراع» الانحناء أيضاً!! لكنّ علماء السيميائيّة لا يأبهون للدلالة الظاهرة/ التعيينيّة في النّص، بل ما يهمّهم هو الدّلالة العميقة/ التضمينيّة، «والتضمينات لا تدخل في دائرة البيان والبلاغة بقدر ما تدخل في دائرة التأويل؛ لأنّها انزياح للمعنى في سياق ما، نحو معنى ثانٍ وإشارة ثانية تحيلنا إلى عالم آخر»[1]. فثمّة إشارات في النّص، مرجعيّة خارجيّة، ومقصديّة ضمنيّة، يمكن الاستناد عليها للوقوف على الانزياح الحاصل في المزج؛ فالخطاب الآمر هو من مرسل/ ثائر دفع حياته ثمناً للحريّة التي كان ينشدها هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن السطر الشعريّ القصير الذي أتى طباعياً في آخر الصفحة «فالانحناء مرّ» له دلالته التي يمكن تأويلها، حيث تبدو وكأنّها خارج السياق الدلاليّ الظاهريّ / التعيينيّ للمزج، مشكّلة بؤرة خطابيّة تشير همساً إلى أنّ هذا الطلب / الانحناء مرٌّ، لتتسق بذلك مع روحه الثائرة ضمنيّاً؛ لذلك أسهمت تقنية تدنيس المقدّس التي تجلت بطلب المرسل / الثائر من الجموع الانحناء في رسم لبشاعة الحاضر الذي تعيشه هذه الجموع المستكينة، وكشف للذلّ

---

(29) نبيل أيوب، **المرجع السابق**، ص 132.

الذي تحياه ويمكن تقديم ترسيمة المشهد العامليّة في المزج بالشكل الآتي:

العامل المرسل ← العامل الموضوع ← العامل المرسل إليه
الثائر — الانحناء — الجموع / الشعب

↑

العامل المساعد + ← العامل الذات/البطل → - العامل المعاكس
الخنوع
استبداد القيصر — الجموع — عزة نفس الشاعر

كي يثبت المرسل / الثائر أن لا أمل في الخلاص من نير الاستبداد / الظلم، وأنّ أصحاب القرار/ القيصر لا يمكن أن يتنازلوا عن مكتسباتهم، وأنّه لا توجد أنصاف ثورات، استمد من قصة الخلق مرجعيّته، بتصويره أنّ:

«الله. لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا!
والودعاء الطيّبونْ . .
هم الذين يرثون الأرضَ في نهاية المدى
لأنّهم . . لا يشنقون!
فعلّموه الانحناء!
وليس ثَمَّ مَفَرّ.»(1)

فالمؤول المباشر للدلالة والتي تبدّت بطلب المرسل / الثائر الانحناء، وفقدانه الأمل، تُسقط قيمة القصيدة برمّتها، وتنحرف

---

(30) أمل دنقل، المصدر السابق، ص. 149 (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).

بها عن القصديّة إلى العبثيّة، أمّا المؤول الدينامي للدلالة: فيستحضر حالة اليأس التي مرّت على المرسل / الثائر وأثّرت فيه بسبب سلبيّة / خنوع (الهم) / الجموع، ومن خلال المؤول النهائي يمكن القبض على جماليّة التشكيل من خلال حركيّة المعنى داخل السياق النصيّ واستناداً إلى سيمياء الثقافة المجتمعيّة/ التاريخيّة التي تمدّ القارئ/ المتلقي بأنّ الثائر لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون كما أبرزته القراءة التعيينيّة، أو الصورة الحسّيّة، بل لن تكتمل وتظهر جماليّة التشكيل، وحركيّة المعنى إلّا في البنية العميقة ومن خلال القراءة التضمينيّة، التي تستدعي قراءة العلامات الغائبة، مقابل العلامات الحاضرة، حيث إنّ «القارئ السيميائي بقدر ما يهتمّ بحضور بعض المتشاكلات، يهتمّ كذلك بغياب الأخرى» [1]. فالعلامات الغائبة تُعدّ متمّمات، تسهم في تشكيل المعنى والدلالة، نتيجة الحوار بين العلامات الحاضرة والغائبة التي تستدعيها القراءة التضمينيّة:

الحضور	الغياب
يعبرون	يقفون
مطرقين	رافعين
منحدرين	مرتقين
+ الانحناء	- الكبرياء

(31) نبيل أيوب، **المرجع السابق**، ص152.

فالتضمين: «هو لغة فوق لغة؛ إي أنّ التعيين هو اللغة العادية المفهومة من طرف الجميع، في حين التضمين هو اللغة الموحية المختفية «الغائبة» وراء اللغة العادية «الحضور»[1] وبقراءة الغيابات يُمكن أن يطمئن القارئ إلى النتيجة / المخرجات التي أرادها المرسل/ الثائر من توظيفه لتقنية تدنيس المقدّس التي صوّرت الثائر على أنّه يدعو إلى الانحناء التي كانت تتغيا في مقصديّتها استفزاز الجموع وتعرية واقعهم، والتبشير بمستقبلهم المنظور إن استمروا على ما هم عليه من سكونيّة وخنوع.

2 - المزج الثالث: بنية التحوّلات

بغية تأطير المزج، والكشف عن دلالته يتعين الجواب عن الأسئلة: من يتكلم؟ إلى من؟ أين؟ متى؟ علام؟ ولِمَ يتكلم؟ وهي تختزل بالمثلث: (أنا - هنا - الآن).

يكشف المزج الثالث عن حضور طاغٍ لضمير المتكلم أولاً (أنا) / الشاعر الذي اتخذ أشكالاً متعددة (ضميراً بارزا، ومستتراً، وتاءً، وياءً، يعود على مفرد في الأغلب، وعلى جماعة في كلمتين «يجبرنا، بلادنا»). وضمير المخاطب ثانياً (الهو)/ القيصر العظيم، والضمير الثالث الذي يحضر في المزج الثالث من خلال المعينات الإشارية هو ضمير (الهم) الجماعة الغائبة التي كان حضورها حضوراً عابراً ليس له أيّ فاعليّة، أو أيّ أثر، وتجلى ذلك في كلمتين (يسألونك، فقل لهم).

---

(32) فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، الدار العربيّة للعلوم والنشر، ط1، 2010، بيروت، ص 199.

إذن ثمّة ثلاثة ضمائر في هذا المزج (أنا، هو، هم) ويكشف المؤول المباشر عن أنّ الـ(أنا) هي (أنا) الشاعر أمل دنقل الذي يُلقب بشاعر الرفض، ويكشف المؤول الدينامي عن أنّ الـ(أنا) ليست (أنا) الشاعر وحسب بل هي (أنا) سبارتكوس الثائر، وهي في المؤول النهائي (أنا) كلّ ثائر في كلّ زمان ومكان. بينما يكشف المؤول المباشر عن الضمير (هو) عن أنّه يعود إلى (القيصر العظيم) بينما يكشف المؤول الدينامي والنهائي عن أنّه يعود على (المستبدّ / الظالم) في كلّ عصر، أمّا (هم) فقد تطابقت المؤولات؛ المباشر، والدينامي، والنهائي في دلالتها، فهي تُؤشر جميعها إلى كلّ الجموع المستكينة، والسلبيّة في كلّ زمان ومكان.

يتعين (هنا - الآن) المكان والزمان القريبان الحاضران في المزج بدلالتهما على المشنقة في ساعة تنفيذ الشنق بحق الثائر، بينما يتعين (هنا - الآن): البعيدان، بالوطن الحر المشتهى وبالمستقبل المنشود الذي لا يخلو من إشارات مفارقة للحاضر، مبشّرة ببشارة وتغيير يراها الثائر.

تقطيع المزج الثالث/ محاوره:

يُمكن تقطيع المزج الثالث، والكشف عن بنيته الدلاليّة ومحاوره، بناءً على تضافر المستويات الإيقاعيّة/ الصوتيّة، والتركيبيّة، والدلاليّة.

المقطع الأول/ الخضوع الكاذب:

بعد أن طلب الثائر من قيصر العظيم في نهاية المزج

السابق، المغفرة منه، خاضعاً ومعترفاً بذنبه بين يديه، ومحاولاً التكفيرعن خطيئته؛ ها هو في هذا المقطع يظهر ماهيّة هذا الخضوع، وأنّه لا يعدو أن يكون خضوعاً كاذباً؛ فإذ بالثائر يمنح الغفران للقيصر:

«يا قاتلي: إني صفحتُ عنك
في اللحظة التي استرحت بعدها مني
استرحت منك!»[1]

يُختتم هذا المقطع بهذا الانزياح الدلاليّ المعنويّ، حيث انتهى بعلامة تعجب كحاجز طباعيّ تقف عنده دلالة المقطع، وينهض المستوى الصوتيّ/ الإيقاعيّ هنا في تشكيل المعنى، وبناء الدلالة، كما ينهض في تقطيع المزج ورسم حدوده الداخليّة، إذ تنتشر فيه الكلمات المتشاكلة صوتيّاً المتصلة بكاف الخطاب (يدك، يداك، مجدك، نعبدك، أمنحك، شرابك، يسألوك، عنك، منك) مقابل الكلمات التي اتصلت بياء المتكلم (دعني، مشنقتي، عنقي، دعني، ميتتي، جمجمتي، منحتني، تسلبني، قاتلي) التي لها (ياء المتكلم) دلالة بانية في انزياح المعنى حيث دلّت على سلب شخصية القيصر، وأن الثائر هو من يُملي/ يُلقن القيصر ما ينبغي له أن يقول، فشكّلت هاتان الصيغتان: (الكلمات المتصلة بكاف الخطاب، وياء المتكلم) بؤرتين صوتيّتين ساهمتا في توليد دلالة المقطع المعنويّة، كما ساهم تواتر بعض الكلمات (دعني،

---

(33) أمل دنقل، المصدر السابق، ص 151. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).

الوجود) في المقطع على تماسك البنية الإيقاعيّة للمقطع الأول.

كذلك كان للمستوى التركيبيّ دور في تنظيم المقطع وتماسكه، وتشكيل معناه، حيث انتشر فعل الأمر في المقطع بشكل متواتر، وتوسط المقطع أسلوب شرط موجّه من المرسل / الثائر إلى المخاطب / القيصر «إن يسألوك مرّة عن دميَ الشهيدْ»، ليؤشر إلى إمكانيّة انزياحات قادمة بدءاً من هذا الأسلوب إذ دلّ في السياق النصيّ على تجريد المخاطب / القيصر من أي فاعليّة، أو تأثير على غيره، وعلى صعيد الجمل كانت أغلب جمل المقطع؛ جملاً إنشائيّة (طلبيّة، وشرطيّة، وندائيّة) موجهة إلى القيصر، لتشي بالاستخفاف به، وتسهم في رفع حيويّة المقطع، فعاضد المستوى التركيبيّ المستوى الصوتيّ، ليسهما في الكشف عن البنية الدلاليّة للمقطع، والتي أشارت إلى الخضوع الكاذب، عن طريق توظيف تقنية تدنيس المقدّس التي كان له دور في خلق المعنى.

ومما أسهم في زيادة وضوح، وتحقق هدف هذه التقنية، أنّ التدنيس - في هذا النّص - كان لقيم إنسانيّة مقدّسة في كلّ المجتمعات، والعصور (قيمة المطالبة بالحريّة، وعدم امتهان الكرامة الإنسانيّة)؛ مما يُشير إلى أن استخدام هذه التقنية يظهر عكس ما يُبطن هذا من جهة، ومن جهة أخرى ساهم في إنجازها، ورودها ضمن سياق أسلوبي يُظهر استخفاف المرسل/ الثائر بالمنادى/ القيصر، ولولا هذان السّببان لغابت القصديّة التواصلية، ولربما بَدَتْ هذه التقنية وكأنّها ثورة على أعراف، ومواضعات اجتماعيّة خاصة وعارضة بمجتمع بعينه.

المقطع الثاني / الإيمان بالمستقبل:

يبدأ هذا المقطع بحرف الاستدراك «لكن» الذي يدلّ على تغيير في البوصلة القصديّة للمزج/ الخطاب الذي هو بالأصل امتداد لوصيّة / كلمات الثائر سبارتاكوس.

من خلال دراسة مستويات المقطع، الصوتيّة، والتركيبيّة، والدلاليّة يمكن تلمس استقلاليّة المقطع واختبار فرضيّة بنيتة الدلالية التي ذُكرت / الإيمان بالمستقبل.

فعلى صعيد المستوى الصوتيّ يُلاحظ شيوع صوت العين، والقاف، والطاء في المقطع، وانتشار الفيض المعنوي لهذه الحروف القويّة، فحرف العين يتميّز ببعد وعمق مخرجه في جهاز النطق، فجاء حضوره منسجماً مع ما يحمله من دلالة نصّية عميقة وبعيدة، تجلت في رحابة أمل المستقبل، وامتداده، بينما دلّ تتابع حرفي القاف، والطاء وطبيعة صوتهما القويّة على صلابة الإيمان بالمستقبل، وأخيراً ساهم حضور حرف الراء بطبيعته التكراريّة مساهمة في تثبيت الوصيّة، واستقرارها في ذهن المتلقى. كما حقّق تكرار بعض الكلمات، والجمل المتشابهة صوتيّاً «تقطع الجذوع، الربيع، العام عام جوع، الفروع فتقطع، الضلوع، الصقيع» انسجاماً، وتماسكاً لبنية المقطع الإيقاعيّة، ودعماً لإظهار دلالة بنية المقطع المعنويّة التي أسهمت في تأطير المقطع، و«أمست الأصوات أشباه المعاني»[1].

أما في المستوى التركيبيّ: فكان حضور الجمل الفعليّة هو

---

(34) محمد مفتاح، **المرجع السابق**، ص 212.

الطاغي، وقد أسهم هذا الحضور في حركيّة المقطع، ورفع درجة توتره، كما اختفت/ غابت من المقطع كل الضمائر، وما تحيل عليه، عدا ضميرين: يعود الأول على القيصر المتلقي لكلمات/ أوامر الثائر، والضمير الثاني ياء المتكلم / الثائر في «لكنني» الآمر، فتُركت الفاعليّة المستقبليّة للثائر وحده، قابضاً عليها، وموجِّهاً لها، وليُعزّز المقطع هذا المعنى «الفاعليّة المستقبليّة» حضرت أدوات النهي، والنفي بدلالاتها وحمولاتها المستقبليّة «لا تقطعْ، لن تشمَّ، فلا ترى»، مؤكّدة هذه البنية الانبثاقيّة المستقبليّة للمقطع، لتظهر هذه الدّلالة بشكل جليّ في نهاية المقطع:

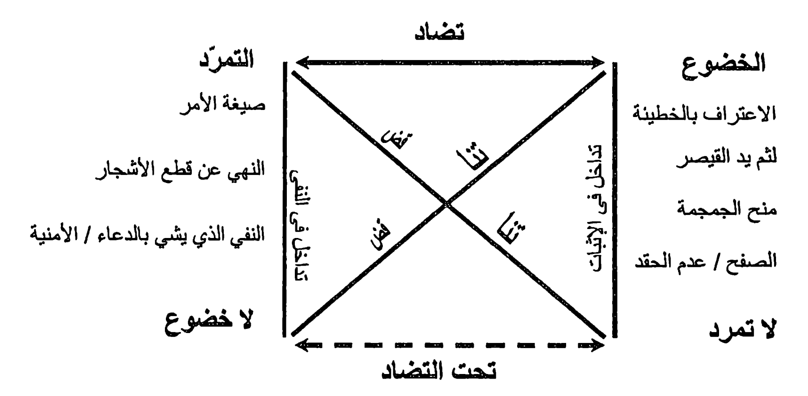
«فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير والرمال
والظمأ الناري في الضلوع!
يا سيد الشواهد البيضاء في الدجى ..
يا قيصر الصقيع!»[1]

فالبنية التركيبيّة «فلا ترى سوى» الحاملة للدلالة المستقبليّة، والموجّهة إلى القيصر / المستبدّ تشي بنبرة دعائية أو أمنية؛ وكأنّ المرسل / الثائر يتمنى ألا يرى القيصر / المستبدّ سوى: «الهجير والرمال والهجير والرمال» وما التكرار إلا تأكيدٌ لهذا الزعم، كما أنّ التتابع الكلامي المتناسل، والمتشاكل والذي استدعاه هذا الموقف التلفظي «فلا ترى سوى» قد أسهم في تأكيد ما ذهبتُ إليه من كون هذا التركيب يحمل بُعداً دعائياً يتمنى من خلاله أن يحل

(35) أمل دنقل، المصدر السابق، ص 151. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).

بالقيصر / المستبدّ «الهجير والرمال»، وألا يرى سوى «الظمأ الناري في الضلوع» أيضاً، فما هو الظمأ الناري في الضلوع؟ إنّ أي نص كما يصفه نابي بو علي «ليس خطابا مكتملاً... فالقارئ من خلال القراءة الودودة للنّص يمكن أن يصل إلى المستتر والخفي، وهو بذلك يسعى من خلال ممارسة فن التأويل إلى إكمال وتوضيح ما كان متروكاً بلا توضيح داخل النّص»[1]. فقد يكون هذا الظمأ الناري في الضلوع هو الثورة الكامنة في النفوس التي يتمنى الثائر أن يراها القيصر، سيد الموت.

يمكن تمثيل بنية المزج الثالث، وطريقة توظّف دنقل تقنية تدنيس المقدّس / الثائر، وما تولّد عن هذا التوظيف من تحولات ظاهريّة، وعميقة في المربع السيميائيّ التالي:



ويمكن رصد حركيّة المعنى داخل السّياق النصيّ في المزج، وملاحظتها في المربع السيميائيّ، إذ كانت حركيّة المعنى تسير

---

(36) نابي بوعلي، (2013)، القراءة: لعبة اكتشاف النّص، كتابات معاصرة، المجلد(22)، العدد(87)، ص83.

وفق صيرورات جذريّة قامت بها تقنية تدنيس المقدّس، حيث تمت التحولات بدءا من الخضوع إلى (لا تمرد) عبر محور التداخل في الاثبات، ونتيجة الإشارات التي ذُكرت في هذا المحور «الاعتراف بالخطيئة، لثم اليد . . » التي بينتُ زيف الخضوع، إلى الانتقال إلى حالة (لا خضوع) عبر محور تحت التضاد، ومنها تم العبور الضمني إلى حالة التمرّد، عبر محور التداخل في النفي وكانت إشارات هذا الانتقال واضحة من خلال (صيغة الأمر، والنهي عن قطع الأشجار، والنفي الذي يشي بالدعاء / الأمنية). هكذا كانت تقنية تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس أداة تعبيريّة عن الواقع، وأداة تغيير للواقع في آن واحد.

المبحث الثالث
كسر أفق التلقي، والانزياح الجماليّ

1- المزج الرابع / بنية الانتظار:

تقطيع المزج:

المقطع الأول / ديمومة الانحناء:

يبدأ المزج الرابع باستعادة أجزاء من المقطع الثاني من المزج الثاني، إذ «لا يمكن للنص أن يحضر دون نصوص أخرى، فالنص نسيج جديد من نصوص سابقة»[1] فكيف إذا كانت النصوص/ المزوج من قصيدة واحدة؛ لذلك جاء مطلع المزج الرابع وكأنّه ملخص له فبدأ بجزء من بداية المقطع الثاني من المزج الثاني وجزء من نهايته، وسأقارن بينهما بغية استيضاح دلالة ذلك التلخيص / الاستعادة:

المقطع الثاني من المزج الثاني	بداية المزج الرابع
يا إخوتي الذين يعبرون	يا إخوتي الذين يعبرون في
في الميدان مطرقين	الميدان في انحناء

Roland Barthes, *Theory of the Text, in Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, ed. Robert Young. London: Routledge and Kegan Paul, 1981, p. 39. (37)

منحدرين في نهاية المساء منحدرين في نهاية المساء

. . . . لا تحلموا بعالم سعيد

لا تحلموا بعالم سعيد فخلف كلّ قيصر يموت: قيصر جديد.

فخلف كلّ قيصر يموت: قيصر جديد!

فتكرار هذه الأجزاء مع ملاحظة استبدال «في انحناء» بـ«مطرقين» وحذف علامة التعجب من آخر سطر شعري، من الممكن ألا تلفت انتباه القارئ المتعجل، لكن هذا التكرار، والاستبدال، والحذف قد يشير إلى دلالة، وهي استمراريّة، وتأكيد الانحناء عند الجموع، وتحول الأسلوب في السطر الشعريّ الأخير من أسلوب تعجبيّ في المزج الثاني إلى أسلوب خبريّ في المزج الرابع، يحمل الديمومة؛ مما يجعل القارئ يستشعر هذه الخطّيّة، علاوة على إكساب النّص تماسكاً إيقاعيّاً، ومعنويّاً.

المقطع الثاني / انتظار المخلّص:

المقطع الثاني من المزج الرابع هو جملة شرطيّة واحدة، حيث بدأ المقطع بفعل الشرط، ومتعلّقاته / «وإن رأيتم في الطريق «هانيبال» ليستغرق جَواب الشرط، ومتعلقاته من جمل معطوفة ومكرّرة بقية أجزاء المقطع:

«فأخبروه أنني انتظرته مدى على أبواب «روما» المجهدة

وانتظرتْ شيوخ روما - تحت قوس النصر - قاهر الأبطال

ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة

ظللن ينتظرن مقدمَ الجنود . .
ذوي الرؤوس الأطلسية المجعّدة
لكن «هانيبال» ما جاءت جنوده المجنّدة
فأخبروه أنني انتظرتُه . . انتظرتُه . .
لكنه لم يأت!
وأنني انتظرتُهُ . . حتى انتهيتُ في حبال الموت»[1]

يتماسك هذا المقطع بتواتر العلامة «انتظر» ست مراتٍ في المقطع، وتناسلاتها التي تستدعيها: (انتظرته مدى . . ./ انتظرتْ شيوخ . . ./ ظللن ينتظرن. ./انتظرتُه. . .لم يأت / انتظرتُه. . حتى انتهيتُ)؛ مما جعلها تشكّل بؤرة صوتيّة، ومعنويّة ساهمت في تماسك المقطع إيقاعيّاً / صوتيّاً، ومعنويّاً، ودلاليّاً لتؤكّد على دلالة النواة المعنويّة للمقطع / نواة الانتظار.

كما أنَّ استدعاء «هانبيال» تاريخيّاً، وحضوره في المقطع، وانتظار الثائر، والجموع له في روما قد تم عن طريق التشاكل المعنوي، والتاريخي مع سبارتاكوس، ليعزّز هذا الاستدعاء من وحدة النّص فكلاهما (هانبيال وَ سبارتاكوس) من الشخصيات التي عُرفت بالبطولة والرفض وقد كان «هانبيال (247- 183 ق.م) قائداً ورجل دولة في قرطاج. . .هزم جيشاً أكبر بكثير من جيشه، ووحّد الناس من مختلف الجذور الاجتماعية تحت قيادته، وتمتع بحب الجيش وثقته. . .هُزم على يد سيبو في زاما شمالي إفريقيا في 202 ق.م، وانتهت الحرب عام 201 ق.م بانتصار

---

(38) أمل دنقل، **المصدر السابق**، ص 152. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).

الروم على الرغم من محاولات هانيبال الجريئة»[1].

كما أسهمت تقفية الأسطر الشعرية بالمشتقات / اسم الفاعل واسم المفعول: «المجهدة، المعربدة المجعّدة، المجنّدة»، وتكرار حرف التوكيد «أنّني» في انسجام بنية المقطع الإيقاعيّة، كما وفّر كلّ ذلك التكرير المعجميّ، والتنسيقات الصوتيّة، والتركيبيّة / الصرفيّة للمقطع جماليّة إيقاعيّة.

وعلى المستوى التركيبيّ انقسمت الفواعل إلى ثلاثة أقسام: قسم عائد على أنا / الثائر، وقسم عائد على (الهم) و(الهنّ)/ الجموع من الشيوخ والنساء فقد تشاركت جميع شرائح المجتمع واتّحدت في فعل الانتظار.

كانت صيغة الفعل الماضي هي الصيغة المهيمنة على الأفعال، فيما قلّ استخدام فعلي المضارع والأمر، فلم يرد في المقطع إلا فعل أمر واحد «أخبروه» وقد تكرّر مرتين، وفعلان مضارعان «ينتظرن، يأت» يتضمنان دلالة ماضية، وكلّ ذلك يعمّق من دلالة بنية الانتظار الممتدّة من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر، وجاء تكرار حرف التوكيد «أنني» أيضاً ليؤكّد دلالة الانتظار، ويقويها كما ساهم انتشار الجمل الخبرية بالتأثيث لفضاء الانتظار، وإشاعة جوّ التأمّل الذي يترافق مع فعل الانتظار.

كمُنتْ شعريّة هذا المقطع في تضافر المستويين، الصوتيّ والتركيبيّ التي تجلت بإظهار بنية المقطع الأساسية / بنية الانتظار التي هي بنية المزج عموماً.

---

(39) الموسوعة العربية العالمية، ج12، ط2، موسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، 1999، ص 47.

المقطع الثالث / انحناء / نهاية الوطن:

«وفي المدى: «قرطاجةٌ» بالنار تحترقْ
«قرطاجةٌ» كانت ضمير الشمس: قد تعلمت معنى الركوع
والعنكبوت فوق أعناق الرجال
والكلمات تختنق
يا إخوتي: قرطاجةُ العذراء تحترق»[1]

هذا المقطع هو امتداد لنهاية المقطع السّابق، وتحديداً من نهايته / حبال الموت، حيث يبدأ بالسطر الشعريّ الذي فيه احتراق / موت قرطاجة / الوطن الذي يشبه انحناء الثائر وموته معنويّاً، وينتهي بالتأكيد على احتراقها/ موتها. وتسهم قافية الأسطر الشعريّة في هذا المقطع علاوة على دورها في تأطير المقطع، وانسجامه الصوتيّ / الإيقاعيّ، في الكشف عن دلالته المعنويّة حيث جاءت القافية: «تحترق، الركوع، الرجال، تختنق، تحترق» علماً أن السطر الشعريّ / والعنكبوت فوق أعناق الرجال / هو مقحم على هذا المقطع حيث إنّه ينتمي إلى المزج الثاني، فإذا أُستثنيت قافية «الرجال»، أصبحت دلالة القافية في المقطع واضحة جليّة تدل على انحناء الثائر / نهاية الوطن ومن خلال قراءة الدلالات الغائبة والحاضرة في هذا المقطع، يتضح مدى تناسله وامتداده من نهاية المقطع الثاني / حبال الموت لتغدو نهاية الثائر هي نهاية الوطن :

(40) أمل دنقل، المصدر السابق، ص 153. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة).

الثائر / سبارتاكوس / هانيبال		الوطن / روما / قرطاجة
ينتهي في حبال الموت	⟷	تحترق بالنار
ضمير الشعب	⟷	كانت ضمير الشمس
فعلّموه الانحناء	⟷	تعلّمت معنى الركوع
الموت	⟷	تحترق

المقطع السّابق في دلالته الخارجيّة / الظاهرة تفسيريٌّ لأسباب عدم قدوم الثائر / هانيبال إلى روما بينما في دلالته الضمنيّة التي تقرأ الغياب بقدر ما تقرأ الحضور، يتضح: أنّ المقطع استراحة جماليّة تأمليّة تعقد المقارنة بين نهاية الأحرار الثائرين على الظلم والاستعباد وخضوع الجموع من جهة وبين نهاية الأوطان / احتراقها من جهة أخرى، وكلّ ذلك انبثق من بنية المزج الكليّة / بنية الانتظار التي استدعت التأمل والمقارنة بين مصير الثوار ومصير الأوطان.

المقطع الرابع / اندماج محاور النص:

«فقبلوا زوجاتكم،

إني تركت زوجتي بلا وداع

و إن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها .. بلا ذراع

فعلّموه الانحناء

علّموه الانحناء ..

علّموه الانحناء ..»[1]

---

(41) المصدر نفسه، ص153. (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)

في هذا المقطع اكتملت دائرة الرحلة الشعريّة التي بدأ المرسل / الثائر برسمها، منذ مطلع المقطع الثاني من المزج الثاني / يا إخوتي الذين يعبرون . . ./ وعادت إلى النقطة التي بدأت منها، وهذه الاستعادة اللفظية والمعنوية أكسبت النص جماليّة، وتماسكاً في بنيته الإيقاعيّة / الصوتيّة، كما أنّها - الاستعادة - أسهمت في اتساق النّص معنويّاً ودلاليّا، وجاء هذا المقطع يحمل إشارة تأكيد على خلق وتوظيف تقنية جديدة هي تقنية تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس تجلت في الإجابة عن السؤال الذي طرحه النّص إذ - كما يؤكّد ر.ج . كولييجوورد - «لا يمكن فهم نص ما، إلّا إذا فهم السؤال الذي يجيب عنه النّص»[1]. وهذا السؤال، والإجابة عنه لا يمكن أن تتم وتُصاغ إلّا بتفاعل وحوار ما بين النّص والقارئ، وهذه الأسئلة قد تكون «أسئلة جماليّة وفنيّة، أو أسئلة أخلاقيّة وفكريّة»[2]، وفي هذا النّص قد اجتمع النوعان : أسئلة جماليّة فنيّة، وأسئلة أخلاقية فكريّة، معلناً عن توظيف تقنية تقديس المدنّس/ تدنيس المقدّس، وكي نكشف تخلّق وفاعليّة / عمل هذه التقنية لا بدّ من محاولة صياغة السؤال الذي يطرحه نص / خطاب أمل دنقل «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» بدءاً من العنوان إلى نهاية النّص / الخطاب، وأجدني أقترب من صياغة سؤال النّص على النحو التالي: ما هي وصيّة سبارتاكوس / الثائر إلى شعبه / الشعوب

---

(42) سعيد الفراع، (2010)، **جماليّة التلقي وتجديد تاريخ الأدب**، عالم الفكر، المجلد (39)، العدد (1)، ص 22.

(43) المرجع نفسه، ص 21.

المضطهدة ؟. فهل استجاب أفق النّص في الإجابة عن هذا السؤال، مع أفق توقع القارئ المفترض أنّه ينتظر الإجابة من ثائر؟.

نتيجة للسياقات الاجتماعيّة، والثقافيّة، والتاريخيّة التي يعيشها المتلقي والتي لا يمكن لأيّ عمل فني الفكاك منها بشكل مطلق؛ فإنّ الإجابة المتوقعة لسؤال النّص السّابق تتلخص بأن تكون هذا الوصية الصادرة من ثائر لشعبه، هي الدعوة لمتابعة الثورة، سعياً لتحقيق العدالة الاجتماعيّة، وإعلاء من شأن الكرامة الإنسانيّة، ولو جاءت الإجابة على هذه الشاكلة، والتقى أفق النص مع أفق توقع القارئ، لما تولّدت أي حساسيّة جماليّة فنّيّة، أو أخلاقيّة فكريّة، بل تكون قد ساهمت بتأبيد المعايير الجماليّة والفكريّة السائدة والمتواضَع عليها. لكن الإجابة جاءت مخيّبة لأفق انتظار القارئ من خلال انزياح الإجابة النصّية عن المعايير الجماليّة والعرفيّة السائدة، وهذا ما يمكن تسميته الانزياح الجماليّ الذي كلما زاد الانزياح و«اتسعت المسافة الجماليّة بين أفق النّص، وأفق تلقيه ازدادت قيمته الفنية؛ لأنه يسهم في إعادة توجيه تجربة القارئ نحو أفق تجربة جماليّة جديدة»[1]. فعندما أخبرهم المرسل / الثائر في الوصية «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» بأنّ ليس ثمّة أمل في التغيير، وأنهم سينتهون مثله «فسوف تنتهون. . مثله»، وعليهم ألّا يحلموا بعالم سعيد، وأن يعلّموا ابنه الانحناء ، وأن «ليس ثمّ مفرّ»، كلّ هذا ساهم في جماليّة النّص،

(44) المرجع نفسه، ص 21.

ورفع درجة أدبيّته وفقاً لـ(ياوس) حيث تتحدّد أدبيّة النّص عنده «بمدى قدرته على عدم السّقوط في الابتذال وخرق المعايير الجماليّة السّائدة، بشكل يؤدّي إلى خلق معايير فنيّة جديدة وهو ما يسهم بدوره في ظهور معايير نقديّة مغايرة»[1]. وقد تمّ هذا الخرق على المستوى الجماليّ والفكريّ/ القيميّ، فقد كُسر أفق توقع القارئ عبر توظيف تقنية تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس التي اشتغلت على توليد قيم جماليّة جديدة، والوصول إلى قيم إنسانيّة لم يتم الوصول إليها سابقاً إلّا عبر المسالك والدروب الجماليّة التقليديّة / المبتذلة التي تعتمد تمجيد القيم الإنسانيّة، والتضحية من أجل تحقيقها والوصول إليها.

فعن طريق توظيف تقنية تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس سعى المرسل / المبدع إلى زعزعة يقينيّات المتلقي، وإلى زعزعة انسجامه واطمئنانه لما حوله، وإلى خلق كائنٍ قلقٍ / غير سكونيّ، بل كائن مشارك في أكثر الأمور قداسة/ دناسة، وبالتالي: فإنّ توظيف هذه التقنية يتغيا تحريض القارئ على التمرّد على نفسه في البدء، وعلى جميع الأعراف القارّة، وعلى التساؤل بلا حدود. من هنا: يمكن لهذه التقنية أن تصبح رافعة لاجتراح أماكن فنيّة، وفكريّة ما زالت بكراً، والمساهمة في خلق فهمٍ جديد؛ فهمٍ أشبه بالمغامرة.

إذن فتقنية تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس هي دعوة إلى تغيير وعي المتلقي، وتحريره من كلّ القيود الجماليّة والتاريخيّة

---

(45) المرجع نفسه، ص 21.

والفكريّة؛ التي فُرضت عليه من خلال ثبات القيم، والنماذج الفنيّة؛ لذلك كانت الهزّات النفسيّة، والدهشة التصويريّة التي تُوظّفها تقنية تقديس المدنّس وسيلة المبدع لتحقيق مبتغاه في تغيير وعي المتلقي وقيمه الجماليّة؛ لذلك سعى أمل دنقل في قصيدته «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» إلى تغيير/ تحرير نمط وصية الثّوّار المتعارف عليها لشعوبهم التي يدافعون عنها من تقليديّتها المألوفة، كاسراً أفق توقع القارئ، وداعياً إلى إعادة اكتشاف الذات والوجود، والتاريخ، فقصيدة كهذه وظّفت هذه التقنية لا يُمكن لقارئها أن يكون حيادياً بتلقيه، مكتفياً بالاستجابة الهادئة؛ لأنّها قصيدة مستفزّة، متحدّية، مندّدة بسكونيّته، وهذا ما سعى إليه المبدع في القصيدة، والذي اختصره بالحرب على السكونيّة في كل مستوياتها، أو أبعادها، وأزمانها.

2 - قصيدة المومس العمياء لبدر شاكر السّيّاب:

المقطع المدروس هو جزء من قصيدة طويلة للسّيّاب «المومس العمياء» وسأسعى في هذا الجزء من الدّراسة للوقوف عند تقنية تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس التي وظّفها الشّاعر في هذه القصيدة:

تأطير المقطع:

بالإمكان تأطير المقطع من خلال المعيّنات الإشارية: (أنا - هنا - الآن) التي تبيّن الموقف التلفظيّ في المقطع؛ فالمتكلم / الأنا هو الشّاعر بدر شاكر السّيّاب العربيّ العراقيّ، من قرية

صغيرة على الحدود الشرقيّة / الإيرانيّة للعراق وللوطن العربيّ، وبالعودة إلى حواشي المقطع يظهر: أنّ السّيّاب من المؤمنين بفكرة العروبة «القوميّة الشعبيّة كما سمّاها»[1] وأنّه يقف في مواجهة الشعوبيّة الحاقدة على العروبة، وقد أشار إلى ذلك - كما سيظهر في ثنايا الدّراسة لاحقاً - لأنّ قصيدته قد توحي لبعض القرّاء ظاهرياً بعكس ذلك، وقد استخدام قناع مومسٍ عمياء، أمّا المؤول الديناميّ للمقطع: فسيتدعى بعض المعيّنات الخارجيّة، والتي تبيّن أنّ الشّاعر قد عاش حياة بائسة، فهو يتحدث في هذا المقطع باسم الطبقات المهمّشة، والمسحوقة التي تعيش البؤس، والجوع، والحرمان في العراق الغنيّ بخيراته وموارده، وبالاحتكام إلى المؤول النهائيّ الذي قد يسعف في حسم المعنى، يتبدّى أنّ الشّاعر لا يتكلم باسم الطبقات المهمّشة والمسحوقة في العراق وحسب، بل يتعدى ذلك ليتكلم باسم الشّعب العربيّ الذي عانى من الاستلابات الداخليّة والخارجيّة، والتي تسببت له بأمراض وآفات اجتماعيّة واقتصاديّة وسياسيّة.

وفي علاقة تعارض مع (الأنا) يُمكن اكتشاف (الهم) من خلال المؤولات، فمن خلال المؤول المباشر يتّضح أنّ: (الهم) هم المقصودون بالنّداء، وهم كما يَظهر السكارى العابرون حيّ البغاء ويكشف المؤول الديناميّ أنّ (الهم) هم الطبقة المستغلّة في العراق، لتتجلّى (الهم) من خلال المؤول النهائيّ باجتماع قوى الاستغلال العالميّة الغازية والمستعمِرة، مع قوى الاستغلال

(46) بدر شاكر السّيّاب، المصدر السابق، ص 162.

الداخليّة المرتبطة بها والجاثمة فوق صدور أبناء الشّعب العربيّ، والمكان المتعين (الهنا) يتحدّد بحيّ البغاء، لكنه يتسع إلى أن يشمل المدينة بأكملها، إلى أن يصل إلى الأبعد (الهناك) والذي يتحدّد بالوطن العربيّ المقهور والبائس، ويتعين (الآن) بلحظة إحساس المومس بالجوع، ليمتدّ الزمن ليشمل زمن التردي العربيّ / العجز بأكمله في العصر الراهن / عصر حياة الشاعر.

تقطيع النص / محاوره:

1 - محور الاستجداء: 1-2

إعلان الجوع والاستجداء (أنا / هم) حيث تطلب الأنا / المومس من الهم / السكارى ألّا يتركوها فريسة للجوع، وهذا المحور يتضمّن عرض المشكلة / الجوع، البؤس، وتسويغ (الأنا / المومس) ممارسة البغاء، وجاء الاستجداء عن طريق ندائها لـ(الهم / السكارى) بأسلوب نهي / لا تتركوني ويُلاحظ انتشار معجم الموت (للموت - موتي - ميتة) في هذا المقطع القصير، والمكوّن من سطرين شعريين.

2 - محور الإغواء بالمقدّس / تدنيس المقدّس: 3 - 18

2 - أ: الإغراء الجنسيّ / الجسديّ (الأنا / الهم): 3 - 7

تتمثل (الأنا) بالمومس العمياء، ويتمثل (الهم) بالسكارى العابرين حي البغاء، وتبدأ الوحدة الأولى من المحور الثاني بـ«لا تقلقوا» وتنتهي بـ«فجربوني يا سكارى»، وفي هذه الوحدة يتم عرض السّلعة / الجسد، بدءاً من نفي المومس الوقار، والحشمة عن نفسها «فعماي ليس مهابة أو وقاراً»، ثَمَّ إبراز الإغواء

الجسديّ، عن طريق إبراز خبرتها، وفنونها الجنسيّة، ويُلحظ هنا شيوع معجم الإغراء الجنسيّ / الجسديّ (أرعش ضحكتي، أرقص في ارتخاء، أمسّ أغطية السرير، أشرئب إلى الوراء) وتتكرّر الجملة الخبريّة «مازلت أعرف» مرتين لتؤكّد على استمراريّة المعرفة وديمومتها وكذلك تكرّر كلمة «كيف» لبيان الكيفيّة / الجنسيّة، والخبرة الجنسيّة، وكان حضور الأفعال المضارعة (أعرفُ، أرعشُ، أرقصُ، أمسُّ، أشرئبُّ) في الوحدة داعماً لمعنى استمراريّة وديمومة الخبرة، والمعرفة الجنسيّة، واختفت الأفعال الماضية من الوحدة أيضاً دلالة على المعنى ذاته، وعلى انقطاع المومس مع ماضيها / طفولتها، عدا الفعل «مازلتُ» والذي يحمل دلالة الحاضر وديمومته.

2 - ب: الإغراء الجنسيّ / المعنويّ (أنا / الهم): 8 -18

يتحدّد ضمير (الأنا) في هذه الوحدة أكثر، فهو لم يعد يعود على أيّة مومس، بل هي مومس عربيّة، وهذا التحديد له دلالته التى ستساهم في تحديد (الهم) أيضاً، فـ(الهم) ليسوا أيّ سكارى أو طالبي متعة عابرة، وإلّا ما غيّرت المومس من أسلوب عرضها الجنسيّ-كما في الوحدة السّابقة وكشفت عن هويّتها بأنّها عربيّة، فأيّ سكارى هؤلاء؟ لا بدّ من أنّ المومس أدركت أنّهم سيتلذّذون بأن تكون المومس عربيّة، وأنّ هويّتها العربيّة هي من أدوات الإغراء والجذب لـ(الهم)، بل ربما أنّهم يسعون أن تكون العربيّة مومساً، وهذا ما ستكشفه قراءة هذا المقطع كاملاً.

يستهل السّيّاب، بقناع المومس الوحدة الثانية من المحور الثاني، بجملة إنشائيّة / شرطيّة صادمة

«من ضاجع العربيّة السمراء لا يلقى خسارا» حيث تشّكل هذه الجملة نواة المقطع المعنويّة، وبؤرته التعبيريّة التي تؤسّس لتقنية تدنيس المقدّس، حيث إنّ ما يليها من سطور شعريّة يُعدّ تعليقات عليها وشرح وتمطيط لها.

حيث تكّرر في ثلاثة أسطر شعريّة أسلوب التشبيه ذاته، مستخدماً (كاف) التشبيه؛ (كالقمح... كالفجر... كالفرات...) وكلّ هذه التوازيات الصوتيّة التي أسهمت في هندسة الوحدة إيقاعيّاً، ساهمت كذلك في تماسكها معنوياً، فجميع هذه التشبيهات، تنتمي إلى حقل ومعجم دلاليّ واحد هو المجد والعزّ والاكتفاء والغنى «القمح رمز الخير، الفجر رمز للإشراق والمجد، والفرات رمز العطاء والخير أيضاً» لتُوظّف هذه الرموز، والتّشبيهات بإغراء الرجال، ثُمّ تعود الأنا / المومس لتذكّر بالماضي العربيّ، والحضارة الآفلة، فجعلتْ من رموزٍ أسهمت في صنع الحضارة العربيّة (الفاتح، المجاهد النبيّ) مصدرَ إغراء وتسويق لبضاعتها / جسدها، مؤكّدة أنّها عربيّة وأنّها سليلة أولئك الرموز العربيّة؛ لذلك فهي تنادي بعد تقديم تلك العروض التي من المفروض أنّها محطّ فخرٍ، أنْ تعالوا يا رجال ولوّثوها!!.

غابت عن هذه الوحدة علامة / كلمة (السكارى)، واستبدلت علامة / كلمة (الرجال) بها مما يشير أنّ هذا الخطاب الموجّه من الأنا / المومس لم يكن للسكارى الذين في الوحدة السّابقة، وما يؤكّد ذلك طبيعة الخطاب في الوحدة الثانية، فلو كان الخطاب موجّهاً للسكارى لم يكن من ضرورة بأن تأتي المومس بأوصاف

معنوية (أمجاد ورموز عربيّة) لا تضيف شيئا لسكران، طالب متعة عابرة، مع مومس عابرة، إلّا إن كان (الهم) ممن يهمّهم أن تكون المومس عربيّة مستباحة ساقطة في الرّذيلة، وممن لهم ثأر مع هذه العربيّة/ العروبة، وتاريخها.

3 - محور الاستباحة / الغزو الخارجي: 19 - 20

حركة التّحول والتّجميع في هذا المحور هي المسيطرة؛ حيث تتحول (الأنا) المومس العربيّة إلى (هي) الأرض العربيّة المستباحة، ويجتمع الـ (الهم)، الرجال الحاقدين في الوحدة الثانية من المحور الثاني مع المحتل، والمستعمر الخارجيّ القادم من خلف البحار لنهب خيرات هذا الوطن.

4 - محور التمسّك بقشور الماضي: 21 - 26

يتمثّل هذا المحور بحركة استحضار الميْت / الأب، ليرى الواقع الذي آلت إليه ابنته التي أصبحت مومساً (فيرى أبي دمه الصريح يعبّ أوشال الدماء / كالوحل في المستنقعات. . .) وكي تُحمّله جزءاً من أسباب واقعها؛ لأنّه كان يرد الخاطبين بداعي عدم تكافؤ النّسب، ومثّل هذا المحور رسالة اجتماعيّة أكثر منها رسالة شعريّة، تدعو إلى عدم التّمسك بقشور الماضي / العروبة ، والبحث عن الجوهر كما يراه السّيّاب، ويُعدّ هذا المحور جسراً أفضى إلى موقف المومس في المحور الأخير / الخامس، والمتضاد مع موقف الأب في هذا المحور الذي كان يردّ الخاطبين؛ لأنّهم لا يكافئون ابنته حسباً ونسباً.

5 - محور التماهي مع المدنّس: 27 - 30

مثّل هذا المحور حركة السّقوط في الرّذيلة، كرد فعل على

الماضي، بكل ما فيه من إيجابيات وسلبيات، فكان الموقف المتضاد مع موقف أبيها، والمتمثّل بانغماسها بالبغاء، مصرّحة أنّها: (لا أردّ من الزبائن أجمعين / إلا العفاة المفلسين). وكان تكرار الضمير المنفصل (أنا) تأكيداً على التماهي مع الرذيلة، فبينما أبوها يردّ الخاطبين إن لم يكونوا ذوي حسب ونسب، فهي لا تردّ من الزبائن إلا المفلس.

تدامج المحاور:

يُظهر هذا المقطع بكلّ محاوره الكيّفيّة التي وظّف بها السّيّاب تقنية تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس فحواشي النّص التي تُعدّ جزءاً من النّص، تكشف أنّ السّيّاب كان حريصاً على إيضاح أنّ ما قام به - في تدنيسه للمقدّس / النّسب العربيّ خاصةً - لم يصدر عن حقد على العرب والعروبة، أو عن شعوبيّة حاقدة؛ لذلك كان للسّيّاب ردّة فعل عندما رأى ابتهاج بعض الرّفاق وأكثرهم من أصل إيراني، بهذا المقطع الذي جعل بطلة قصيدة مومساً عربيّة النّسب، خاصة بعد أن هنّؤوه ويُفسر إحسان عباس ابتهاجهم بما قام به السّيّاب فجاء بتعليق في هامش هذا المقطع من قصيدة المومس العمياء يردّ الصاع ويوضّح قصده فيما قام به[1]. هذا فيما يتعلق بحواشي النص، كما أنّ الاستعانة بالمعيّنات الإشارية التي ساهمت في تأطير النّص، وقراءة مرجعيّته الخارجيّة، وتضميناته الداخليّة، يمكن أن تُسهم في القبض على

---

(47) انظر: ص 10 من الفصل الثاني من هذه الدراسة.

الدلالة الكليّة للمقطع، وطريقة تشكيل المعنى، والكشف عن حركيّته داخل المقطع، وبما أنّ السيميائية «تفترض قراءة الغياب بدلالات مقلوبة المضمون»[1] ولا يمكن حسم المعنى النهائي لهذا المقطع إذ إنّ «القارىء يفهم أنّ سرّ النص يكمن في عدمه»[2] يُمكن استنتاج أنّ الإغراء بمضاجعة العربيّة هو إغراء لاحتلال العراق / الوطن العربيّ، وأنّ أدوات الإغراء التي ساقها، ما هي إلّا تشخيص لأسباب هذا الاحتلال / الاستباحة والتي تتمثّل بالتالي :

1 - سبب ماديّ: وقد تجلى بالغنى، ومفرداته التي ساقها (القمح، الفرات، دعة الثرى، ضراوة الذهب) والذي كان مصدر جذب، وجلب للمحتل الأجنبي القادم من وراء البحار.

2 - حقد تاريخيّ / شعوبيّ : تجلّى بالإغراء الحضاريّ، والتاريخيّ الذي تمتلكه الأمة العربيّة (فاتح مجاهد، نبيّ) والذي جاء في سياق اعتزاز المومس بنسبها العربيّ، بوصفه رمزاً لمجد حضارة غابرة شكّلت بظهورها إشعاعاً حضارياً وإنسانيّاً غطّى على حضارات أخرى، فتحوّل عند تلك الحضارات إلى حقد شعوبي لمسه السّيّاب جلياً بفرح بعض رفاقه الإيرانيين من خلال جعله بطلة قصيدته مومساً عربيّة وقد شكّل تدنيس السّيّاب للمقدّس / النّسب العربيّ العنصر الباني / المؤسّس لتقنية تقديس المدّنس / تدنيس المقدّس، إذ إن تدنيسه للنّسب العربيّ الذي يعتزّ به العربيّ

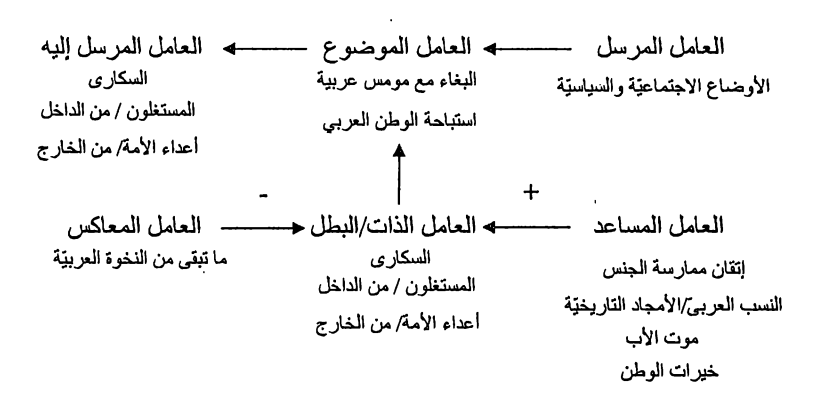
---

(48) نبيل أيوب، **المرجع السابق**، ص 206.

(49) أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ت: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، الدار البيضاء-المغرب، ص 43.

على لسان مومس جعلها عربيّة، إنّما هو أمر يحمل بعدين: الأول هو تعرية لواقع المضاجعة / الاستباحة للمرأة العربيّة / للأرض العربيّة والثاني هو استفزاز للمتلقي، وتحريض له على ردّة فعل تجاه الهوة الحضاريّة، ودور الأمة العربيّة بين الماضي المزهر، والحاضر المتردي والبائس بؤس تلك المومس.

كما أنّ السّيّاب بسرده عذابات المومس، وبؤسها، والأسباب السياسيّة الآنيّة، والتاريخيّة، والاجتماعيّة التي أسهمت في وصولها إلى هذا الوضع الاجتماعيّ المتردي، قد جعل القارئ يتعاطف معها، ويتفهم الظروف التي جعلتها في هذا الوضع، فكان هذا التعاطف أساساً لتقنية تقديس المدنّس/ المومس، ويمكن تقديم ترسيمة المشهد العامليّة للمقطع بالشكل التالي:



خاتمة الفصل الثالث

حاولتُ في هذا الفصل الذي خصصته للتحليل وفاقاً للمنهج السيميائيّ، أن أبيّن ملامح من القيمة الوظيفيّة والتعبيريّة، والجماليّة لتوظيف تقنية تقديس المدنّس/ تدنيس المقدّس في الشّعر العربيّ المعاصر من خلال نصّين لدنقل، والسّيّاب، وقسمت الفصل إلى ثلاثة مباحث:

ففي المبحث الأول قمتُ بتحليل المزج الأول من قصيدة دنقل (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) بغية الكشف عن توظيف تقنية تقديس المدنّس/ الشيطان، وكيفيّة تخلق قيم إنسانيّة سامية من هذا المدنّس في العرف الديني، مستخدماً في تحليلي للمزج الأول بعضاً من أدوات المنهج السيميائي الإجرائيّة، وقمتُ بدراسة المستويات الصوتيّة، والتركيبيّة، والدلاليّة، وتمّ عرض حركيّة المعنى على المربع السيميائيّ.

تناولت في المبحث الثاني تقنية تقديس المدنّس / تدنيس المقدّس كأداة تعبيريّة، فقمتُ بتحليل المزجين؛ الثاني والثالث، محاولاً الكشف عن دور هذه التقنية في التعبير عن الواقع، فعندما قام الشّاعر بتدنيس المقدّس / الثائر بجعله يظهر يائساً، ويطلب من الجموع الانحناء التي هي في الأصل محنيّة الرأس، وتقديس المدنّس الذي تمثّل بتشجيع القيصر على الاستبداد، إنّما كان

الهدف منه تعرية الواقع وتعميق الوعي به، وكشف شيء من المستقبل المنتظر إن استمرت الجموع على ما هي عليه من خنوع وسلبيّة. واستعنتُ بترسيمة المشهد العامليّة، والمربع السيميائي في تأكيد ما زعمتُه بعد دراسة المستويات الصوتيّة، والتركيبيّة، والدلاليّة.

أمّا في المبحث الثالث: فقد سعيتُ في تحليلي للمزج الرابع من قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) للوقوف عند الانزياحات الجماليّة، وكسر أفق توقع القارئ، وخلخلة يقينيّاته وما أحدثه ذلك من هزات جماليّة ونفسيّة، من خلال توظّيف الشّاعر لتقنية تدنيس المقدّس، مما أنتج رؤية فنيّة طريفة، أظهرتها من خلال دراسة المستويات الصوتيّة والتركيبيّة والدلاليّة، كما وقفتُ عند مقطع من قصيدة «المومس العمياء» للسّيّاب، فأطّرتُ النّص، وحدّدتُ محاوره، مستعيناً بالمعيّنات الإشاريّة، وقراءة مرجعيّاته الخارجيّة، وتضميناته الداخليّة، سعياً إلى القبض على حركيّة المعنى وثوابته، وقراءة الغيابات بعدّة طرق، مقدّماً ذلك في ترسيمة المشهد العامليّة للمقطع، وتوصّلتُ إلى أنّ السّيّاب قد قام في هذا المقطع من القصيدة بتقديس المدنّس، من خلال جعل القارئ يتعاطف مع قيمة مدنّسة (إذ بيّنتُ في مقدّمة الدراسة أنّ مصطلح تقديس المدنّس يتضمن التعاطف مع قيمة مدنّسة أيضاً، وهذا ما أزعم أنّ السّيّاب قد سعى).

بذلك كان الفصل الثالث مخصصاً للتحليل وفاقاً للمنهج السيميائيّ متأسساً على محاولات رصد أبرز العلامات الإشاريّة، والملامح الفنيّة، والقيم الجماليّة والوظيفيّة لتجليات ظاهرة تقديس

المدنّس في الشّعر العربيّ المعاصر، وعن الكيفيّة / الكيفيّات التي استثمر، ووظّف بها الشّاعران؛ السّيّاب ودنقل هذه الظاهرة. وكانت النتائج التي توصلت إليها ذات طبيعة احتماليّة من خلال الفرضيات التي زعمتها ضمنيّا من خلال القراءة الأوليّة للنصوص الشعريّة.

بعد هذه الإجراءات التحليليّة لا يمكنني الادّعاء أنّني استطعت القبض على القيمة الفنيّة والجماليّة لهذه الظاهرة، ولا الكشف عن آليات إنتاج نصوص هذه الظاهرة، ومستويات وغايات هذا التوظيف، إلّا أنّي أعدُّ ما قمتُ به لا يعدو أن يكون إشارة إلى منطقة أدبيّة ونقديّة لم تُعط حقها من العناية والدّرس.

نتائج البحث

رمتُ في دراستي إثبات حضور ظاهرة (تقديس المدنّس) كظاهرة موضوعيّة، وتقنية تعبيريّة في الشّعر العربيّ المعاصر، والتأصيل لهذا الحضور، وتبيان أنّ هذه الظاهرة لم تعط حقها من الدرس النقديّ وعدّدت بعضاً من الأسباب التي ساهمت في تغييب هذه الظاهرة عن المشهد النقديّ المعاصر وقد أجملتُ نتائج البحث بالنقاط التالية:

- برهنتُ أنّ لهذه الظاهرة حضورها التاريخيّ، والمعاصر.
- بيّنتُ أنّ لجوء الشّعراء المعاصرين إلى هذه الظاهرة؛ كان بحثاً عن أداة فنيّة سخّروا لها طاقاتهم الإبداعيّة ومقدراتهم النفسيّة والثقافيّة، وليس سعياً لانتهاك المقدّسات الدينيّة والأعراف الاجتماعيّة.
- لم يكن تأثر الشّعراء العرب المعاصرين بالغرب واحداً عند الشّعراء المعاصرين، من حيث بروز ظاهرة تقديس المدنّس وتقنيتها التعبيريّة، وقسّمت ذلك التّأثر على جيلين؛ فكان تأثر أبناء الجيل الأول من الشّعراء المعاصرين ممثلاً بالسّيّاب - في دراستي - له دور محدود في بروز هذه الظاهرة، حيث وجدوا في الثقافة الغربيّة متنفساً، وفضاء، يمكّنهم من ممارسة الحريّة

فيه دون قيود، أمّا الجيل الثاني: ممثلاً بدنقل - بدراستي- فقد كان تأثره بالغرب أقل من الجيل الأول؛ بيد أنّ بروز هذه الظّاهرة عند أبناء الجيل الأول شكّل الأرضيّة الصّلبة التي طوّرها ووسّع مساحتها أبناء الجيل الثاني.

- بيَّنت الدراسة: أنَّ مساحة المقدّس والمدنّس وأبعاده عند الشّعراء المعاصرين امتدت لتشمل فضاءات دينيّة واجتماعيّة وتاريخيّة، بدءا من أقدس المقدّسات وصولاً إلى أدنى المدنّسات.
- كشفت الدراسة: أنَّ التباس (تقديس المدنّس) ببعض الظواهر الأسلوبيّة كالمفارقة والسخريّة والتهكم والتضاد عند بعض النقاد-كان من موانع ولادة مصطلح (تقديس المدنّس) إضافة إلى طبيعة الثقافة العربيّة المحافظة التي أسهمت في الحؤول دون انتشار ظاهرة تقديس المدنّس موضوعيّا وبالتالي نقدياً.
- أبرزتْ الدراسة القيمة الجماليّة والوظيفيّة لتقنية تقديس المدنّس في الشّعر العربيّ المعاصر وكيفيّة تخلق قيم إنسانيّة سامية من هذا المدنّس، أو العكس، كما أوضحتُ مدى نجاح هذه التقنية كأداة تعبيريّة في الخلق الفنيّ.
- أظهرت الدراسةُ أثر الهزّات الجماليّة والنفسيّة على المتلقي، نتيجة كسر أفق التوقع والانزياحات الجماليّة؛ مما أحدث فضاءات جماليّة جديدة لم يعتدْ عليها المتلقي العربيّ.

كما يمكن الخلوص: إلى أنّ الشّعراء العرب المعاصرين لم يستنفدوا طاقاتهم الإبداعيّة، وقدرتهم على تطوير القصيدة العربيّة، وأنّهم مازالوا قادرين على الانطلاق في مغامرات إبداعيّة جديدة؛

ليجوسوا أراضٍ من الشعريّة العربيّة مازالت تفتخر ببكارتها، بحثاً عن الدهشة والجمال، ساعين لتقديم رؤيا جديدة للوجود ومكوناته.

أخيراً فإنّي أزعم أنّ دراستي هذه قد تمثّل دراسة ممهدة استكشافيّة لمساحة شعريّة لم تأخذ حقها في الدّرس النقديّ، ومحاولة لقدح شرارة نقديّة لبدء دراسات بمناهج نقديّة؛ سيميائيّة مختلفة عما جئت به، أو أسلوبيّة تكشف عن جماليّات مازالت كامنة في في تلك الظاهرة، أو تداوليّة تكشف عن علاقات جديدة بين النص والسياق، أو الاستعانة بالمنهج الاجتماعيّ أو النفسيّ أو غيره؛ مما يسهم في إضاءة جوانب أخرى من ظاهرة تقديس المدنّس في الشّعر العربيّ المعاصر.

مكتبة البحث

المصادر:

* القرآن الكريم.

- الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، (د.ت).
- دنقل، أمل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار العودة، بيروت (د.ت).
- السّياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب مجلدان**، دار العودة، بيروت، 1989.
- العسقلاني، أحمد بن علي، **التلخيص الحبير**، مؤسسة قرطبة، الرياض، 1995.
- عنترة، **ديوان عنترة**، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، ط3، دار عالم الكتب، الرياض، 1996.
- الفيروزآبادي، مجد الدين، القاموس **المحيط**، ط7، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2003.
- الموسوعة العربية العالمية، ج12، ط2، موسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، 1999.

المراجع العربيّة:

- أبو زيد، حامد، **التجديد والتحريم والتأويل بين المعرفة العلمية والخوف من التكفير**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2010.
- الأحمر، فيصل، **معجم السيميائيات**، الدار العربيّة للعلوم والنشر، ط1، بيروت، 2010.
- أدونيس، **الشّعرية العربية**، ط6 دار الآداب، بيروت، 2011.
- إسماعيل، عز الدين، **الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ت).
- أيوب، نبيل، **النقد النّصيّ وتحليل الخطاب (2)**، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2011.
- حسين، خالد، **شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل**، دار التكوين، ط1، 2008.
- سويدان، سامي، **بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ط1، دار الآداب، بيروت، 2002.
- شبانة، ناصر، **المفارقة في الشعر العربيّ الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، بيروت، 2002.
- الظاهري، أبوعبد الرحمن، **بدر شاكر السياب دراسة نقدية لنماذج أو ظواهر فنية من شعره**، كتاب الرياض، العدد 37، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1997.
- عباس، إحسان، **بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره**، ط6، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1992.
- العبد، محمد، المفارقة القرآنية، **دار الفكر العربي**، ط1، القاهرة، 1994.

- الغذامي، عبد الله، **تشريح النص**، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006.
- غليون، برهان، **اغتيال العقل «محنة الثقافة العربيّة بين السلفيّة والتبعيّة»**، ط6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2012.
- مجلي، نسيم، **أمير شعراء الرفض (أمل دنقل)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994م.
- المساوي، عبد السلام، **البنيات الدالة في شعر أمل دنقل**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ت).
- مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري (إستراتجيّة التناص)**، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، 2005.
- مفتاح، محمد، **ديناميّة النّص (تنظير وإنجاز)**، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، 2010.

الكتب المترجمة:

- إيكو، أمبرتو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ت سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، الدار البيضاء- المغرب، ص 43.
- باشلار، غاستون، **فلسفة المعرفة**، ترجمة محمد وقيدي، دار الطليعة، بيروت، 1980.

المجلات الدوريّة والصحف:

- بوعلي، نابي، **القراءة: لعبة اكتشاف النّص**، كتابات معاصرة، ج(22)، ع(87)، (2013).
- جهاد، كاظم، **مقابلة مع دنقل**، صحيفة القبس، 7/ 5/ 2008، العدد 12549.

- شعير، محمد، (الحداثي بلا ادّعاءات)، صحيفة السفير، 8/ 3/ 2013. العدد 12425.
- فاضل، جهاد، **أقنعة أمل دنقل**، صحيفة الرياض، 26/ 6/ 2008، ع(14612).
- الفراع، سعيد، **جماليّة التلقي وتجديد تاريخ الأدب**، عالم الفكر، ج (39)، ع (1)، (2010).

الرسائل الجامعيّة:

- بني عامر، عاصم، **التضاد في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، (2000).

الكتب الأجنبية:

1- Barthes, Roland, *Theory of the Text, in Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, ed. Robert Young. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.

2- G. Brown and G. Yule: *Discourse Analysis*, Cambridge, 1983.

3- George -Louis -Lecler -Comte-de -Buffon: *Discours sur le Style*, Yale University Press, New Haven, 2006.

ملحق يتضمن القصيدتين المدروستين

قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» لأمل دنقل:

المجد للشيطان .. معبود الرياحْ
من قال «لا» في وجه من قالوا «نعم»
من علّم الإنسانَ تمزيقَ العدمْ
من قال «لا» .. فلم يَمُتْ ؛
وظلّ روحاً أبديّة الألمْ!
مُعَلَّقٌ أنا على مشانق الصباحْ
وجبهتي - بالموت - محنيَّهْ
لأنني لم أحْنِها .. حَيَّهْ !

... ...

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقينْ
منحدرين في نهاية المساءْ
في شارع الإسكندر الأكبرْ
لا تخجلوا .. ولترفعوا عيونكم إليّ
لأنكم مُعلّقون جانبي .. على مشانق القيصرْ
فلترفعوا عيونكم إليّ
لربما .. إذا التقت عيونكم بالموت في عَينَيّ:

يبتسم الفناءُ داخلي . . لأنّكم رفعتم رأسكم . . مرّةْ !
«سيزيف» لم تعد على أكتافه الصخرةْ
يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيقْ.
والبحر. . كالصحراء. . لا يروي العطشْ
لأن من يقولُ «لا» لا يرتوي إلّا من الدموعْ!
فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوقْ
فسوف تنتهون مثله. . غداً
وقبّلوا زوجاتكم. . هنا. . على قارعة الطريق
فسوف تنتهون هاهنا. . غداً
فالانحناء مرٌّ.
والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى
فقبّلوا زوجاتكم. . إني تركتُ زوجتي بلا وداع
وإن رأيتم طفليَ الذي تركته على ذراعها بلا ذراع
فعلّموه الانحناءْ
علّموه الانحناءْ . .
الله. لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا!
والودعاء الطيّبونْ. .
هم الذين يرثون الأرضَ في نهاية المدى
لأنّهم. . لا يشنقون !
فعلّموه الانحناء!
وليس ثَمَّ من مَفَرّ.
لا تحلموا بعالم سعيد
فخلف كلّ قيصر يموت: قيصر جديد!

وخلف كلّ ثائر يموت: أحزانٌ بلا جدوى. .
ودمعة سدى!
يا قيصر العظيم: قد أخطأتُ. . إني أعترف
دعني - على مشنقتي - ألثمُ يدكْ
ها أنذا أقبّل الحبل الذي يجبرنا أن نعبدكْ
فهو يداك، وهو مجدُك الذي يجبرنا أن نعبدكْ
دعني أكفّر عن خطيئتي
امنحك -بعد ميتتي -جمجمتي
تصوغُ منها لك كأساً لشرابك القويّ
فإن فعلتَ ما أريدْ
إن يسألوك مرةً عن دميَ الشهيدْ
وهل تُرى منحتني «الوجود» كي تسلبني «الوجودْ»
فقل لهم: قد ماتَ. . غير حاقدٍ عليّ
وهذه الكأسُ - التي كانت عظامها جمجمته -
وثيقة الغفران لي
يا قاتلي إني صفحتُ عنك
في اللحظة التي استرحت بعدها مني:
استرحت منك!
لكنني. . أوصيك إن تشأ شنق الجميع
أن ترحم الشجر!
لا تقطع الجذوع كي تنصبها مشانقاً
لا تقطع الجذوع
فربما يأتي الربيع

«والعام عام جوع»
فلن تشم في الفروع.. نكهة الثمر!
وربما يمر في بلادنا الصيف الخطرْ
فتقطع الصحراء. با حثاً عن الظلال
فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير والرمال
والظمأ الناري في الضلوع!
يا سيد الشواهد البيضاء في الدجى..
يا قيصر الصقيع!
يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان في انحناء
منحدرين في نهاية المساء
لا تحلموا بعالم سعيد..
فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد
وإن رأيتم في الطريق «هانيبال»
فأخبروه أنني انتظرته مدى على أبواب «روما» المجهدة
وانتظرتْ شيوخ روما - تحت قوس النصر - قاهر الأبطال
ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة
ظللن ينتظرن مقدمَ الجنود..
ذوي الرؤوس الأطلسية المجعّدة
لكن «هانيبال» ما جاءت جنوده المجنّدة
فأخبروه أنني انتظرتُه.. انتظرتُه..
لكنه لم يأت!
وأنني انتظرتُهُ.. حتى انتهيتُ في حبال الموت
وفي المدى: «قرطاجةٌ» بالنار تحترقْ

«قرطاجةٌ» كانت ضمير الشمس: قد تعلمت معنى الركوع
والعنكبوت فوق أعناق الرجال
والكلمات تختنق
يا إخوتي: قرطاجةُ العذراء تحترق
فقبلوا زوجاتكم،
إني تركت زوجتي بلا وداع
وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها .. بلا ذراع
فعلّموه الانحناءْ
علّموه الانحناءْ ..
علّموه الانحناء ..

المقطع المدروس من قصيدة «المومس العمياء» لبدر شاكر السّيّاب:

لا تتركوني يا سكارى
للموت جوعاً بعد موتي - ميتة الأحياء - عارا.
لا تقلقوا... فعماي ليس مهابة لي أو وقارا.
مازلت أعرف كيف أرعش ضحكتي خلل الرداء
- إبان خلعي للرداء - وكيف أرقص في ارتخاء
وأمسُّ أغطية السرير وأشرئبُّ إلى الوراء.
مازلت أعرف كل ذاك، فجربوني يا سكارى!
من ضاجع العربية السمراء لا يلقى خسارا.
كالقمح لونك يا ابنة العرب،
كالفجر بين عرائش العنب

أو كالفرات، على ملامحه
دعةُ الثرى وضراوة الذهب.
لا تتركوني . . فالضحى نسبي:
من فاتح، ومجاهد، ونبي!
عربية أنا: أمتي دمها
خير الدماء . . . كما يقول أبي.
في موضع الأرجاس من جسدي، وفي الثدّي المذال
تجري دماء الفاتحين. فلوّثوها، يا رجال
أواه من جنس الرجال. . فأمس عاث بها الجنود
الزاحفون من البحار كما يفور قطيع دود
ياليت للموتى عيوناً من هباء في الهواء
ترى شقائي
فيرى أبي دمه الصريح يعبُّ أوشال الدماء
كالوحل في المستنقعات. فلا يرّد الخاطبين
أبٌ سواه: لأن جدة أمّ ذاك من الإماء
ولأن زوجة خال ذاك بنت خالة هؤلاء!
أنا يا سكارى لا أرد من الزبائن أجمعين إلا العفاة المفلسين
أنا زهرة المستنقعات، أعبّ من وحل وطين وأسع لون ضحى. . .

فهرس المحتويات